CAPITOLO SESTO

I vasi attici a figure rosse di stile severo.

I vasi attici accuratissimi a figure nere, nei quali si è quasi indotti ad apprezzare l'ardua opera dell'incisione e del graffito in grado maggiore di quella del decoratore a pennello, sembrano inspirati non tanto ai modelli della pittura contemporanea quanto a quei lavori di lamina metallica, principalmente di bronzo, di cui alcuni insigni esemplari sono sino a noi pervenuti ed in cui il minuzioso lavoro del bulino completava quello dei colpi di martello sapientemente condotti. In realtà le figure nere appariscono di rigidezza metallica sul fondo chiaro dell'argilla, dal quale così esattamente si distaccano, e producono coi ritocchi bianchi e violacei l'effetto di un lavoro d'intarsio, in cui le forme umane e bestiali, prive di modellatura, emergono come ombre opache, ritagliate nei loro contorni e fissate sulla chiarezza del fondo. È naturale che questa tecnica, che aveva raggiunto il massimo di virtuosità con artisti come Amasis ed Exekias, dovesse andar soggetta ad un processo di stilizzazione, non potendo essa seguire i progressi sempre più rapidi ed accentuati delle arti figurative maggiori, in confronto delle quali doveva rimanere in innegabile ritardo. E l'infantile convenzionalismo della differenza tra la natura maschile e la femminile delle figure rappresentate, per mezzo del colore e della forma dell'occhio, doveva col tempo essere giudicato come una ingenuità ormai sorpassata e vieta, mentre l'arte plastica e quella pittorica con infaticato ardore vieppiù si avvicinavano alla riproduzione della natura, emancipandosi man mano dalle formule ferree di un arcaismo primitivo.

Tali progressi ci è concesso di poter seguire nella scultura, in cui inoltre si viene avvertendo nel decorso del secolo VI° una evoluzione nella policromia, la quale è in stridente contrasto col mantenimento della tecnica a figure nere nella ceramica; poichè, mentre nelle opere primitive di tufo il corpo umano è ricoperto di un rosso vivace risaltante su di un fondo chiaro, nelle opere più sviluppate di marmo il corpo assume una tonalità più dolce con maggior risalto dei particolari e con migliore distacco sul fondo a colorazione più cupa.

Nulla possiamo dire della pittura, mancandoci di essa completamente la documentazione monumentale, ma le scarse fonti letterarie ci possono illuminare, sia pure indirettamente, in proposito. Plinio *(N. H., XXXV, 53)* ci dà notizia del pittore Cimone di Kleonai (1): a lui sarebbe dovuta la invenzione dei *katagrapha*, che Plinio traduce con *imagines obliquae* ed in cui dobbiamo riconoscere le vedute oblique di parti del corpo umano, cioè gli scorci; di più avrebbe Cimone variato l'espressione del volto col vario rendimento dell' occhio, avrebbe distinto le articolazioni, accentuato le venature e trattato i solchi e i rigonfiamenti nella stoffa dei vestiti.

Sarebbero questi i caratteri che si constatano, come vedremo, nei vasi eseguiti con la tecnica a figure rosse e che sono invece estranei alla ceramica precedente a figure nere, onde questa novella tecnica presuppone già la introduzione, avvenuta da tempo nella grande pittura, di tutti quei progressi, di cui Plinio fa onore a Cimone. Il quale invero, pure secondo il suddetto passo pliniano, dovrebbe essere considerato come un continuatore di Eumares ateniese, pittore e padre forse dello scultore Antenore e fiorito perciò nella prima metà del sec. VI°. E, se si tien conto che Cimone, più che inventore nel senso stretto della parola dei caratteri suddetti, può essere giudicato come perfezionatore, si ha ogni ragione di ritenere che già poco dopo la metà del sec. VI° la grande pittura ateniese fosse progredita nel senso, che solo in seguito possiamo osservare nella pittura ceramica.

Dati adunque i progressi nella scultura e nella pittura, occorreva liberare anche la decorazione figurativa ceramica da quel conservatorismo convenzionale, in cui pareva irretita, e cercare di collocarla all' unissono con quanto e scultori e pittori sapevano già esprimere con tecnicismo più evoluto. Si imponeva perciò la necessità di un mutamento radicale di tecnica, non prestandosi più o solo malamente la tecnica vieta alle nuove esigenze dei mutati spiriti dell' arte. Si credette dapprima di ovviare a tale inconveniente con la policromia (2), la quale, come già da vari esempi si è desunto — rammento in special modo opere come il frammento di Daphnai o la idria ceretana di Busiride — con tanto favore era stata usata nella ceramica

(1) Su Cimone di Kleonai si v. Studniczka, *Jahrbuch*, II, 1887, p. 156 e segg. — Hartwig, *Die griechischen Meisterschalen der Blüthezeit des strengen rothfigurigen Stiles*, p. 154 e segg.

(2) Per tale genere di ceramica policroma si v. il vecchio studio di Six, *Gazette archéologique*, 1883, p. 193 e segg. e p. 281 e segg. — Murray, *Mélanges Perrot*, p. 252 e segg. — Pottier, III, p. 644 e p. 776 — Walters, I, p. 393 e seg. — Rhomaios, *Ath. Mitt.*, XXXI, 1906, p. 186 e segg. — Droop, *A. B. S.*, 1908-09, p. 39 e segg. — Nicole, *Supp. au Cat.*, p. 192 — Picard, *Revue arch.*, 1918, II, p. 178 e segg. — Perrot, X, p. 240 e segg.

jonica: si hanno perciò i vasi policromi su fondo nero. Al fondo chiaro violaceo, su cui spiccano le figure policrome di due donne in quel rarissimo cimelio ceramico della prima metà del sec. VI° che è il piatto da Tera, è sostituita la rilucente, metallica vernice nera, su cui per lo più, in modo conforme al piatto suddetto, risaltano figure femminili. E in tali rappresentazioni si hanno stadi progressivi.

Fig. 210. — Saffo, pittura su idria (Cracovia - Museo Czartoryski).

da *Gazette arch.*

Ecco, per esempio, su di una nota idria [1] la figura di una suonatrice di lira (fig. 210), che il ceramista ha voluto rendere illustre aggiungendole il nome di Saffo: è essa in realtà una figura della tecnica a figure nere, col vestito cioè e con la chioma in nero e con le parti nude in bianco e coi tratteggi interni graffiti, che a mala pena si distingue, solo per il contorno inciso, dalla rilucente superficie nera tutt'all'intorno. Ma poi ecco su di una *lekythos* da Vulci [2] l'episodio di Odisseo sospeso ad un ariete nell'avventura del Ciclope (fig. 211); la figura dell'eroe è intieramente coperta di color rosso, mentre l'ariete, all'infuori delle corna e della parte inferiore del petto e del ventre in bianco, è ricoperto di quel medesimo color nero che riveste tutta la superficie del vaso. Ed ecco un *alabastron* da Atene [3] con due figure femminili (fig. 212), con due dame ateniesi vagamente atteggiate, che tanto rammentano le raffinate *korai* marmoree dell'acropoli di Atene: qui si ha un ulteriore progresso, poichè queste due figure sono tutte policrome,

Fig. 211. — Odisseo e l'ariete, pittura su *lekythos* (Londra - Museo Britannico).

da *Gazette arch.*

(1) De Witte, *Description des collections d'antiquités conservées à l'Hôtel Lambert*, n. 32, t. III (Cracovia - Museo Czartoryski, già coll. Dzialynska).

(2) *Gazette archéologique*, 1888, t. 28, B — Walters, II, B, 687 (Londra - Museo Britannico).

(3) Perrot, X, t. IV - Furtwängler, n. 4038 (Berlino - Musei, *Antiquarium*).

anche nei capelli violacei sulla fosca lucentezza del fondo, mentre tuttora, secondo il vieto metodo della tecnica a figure nere, i particolari interni sono espressi a graffito. Ed in questa tecnica di transizione, in questi primi tentativi d' infondere novello soffio vivificatore nella pittura ceramica attica, non manca il nome di Nikosthenes, di quel capo di officina che, sulla base del materiale sino a noi pervenuto, si palesa in grado maggiore dei suoi colleghi dotato d' iniziativa per innovare secondo i cambiati indirizzi dell' arte la pittura ceramica. E, pur essendo fedele alle negre ombre opache della antica tecnica, che egli tenta quasi di svecchiare con nuove, originali sagome di vasi, Nikosthenes si cimenta anche nella pittura policroma, per cui si ricollega ai ceramisti della Jonia ed è, come vedremo, nel tempo stesso uno dei primi ad adottare le figure rosse.

Fig. 212. — *Alabastron* con figure muliebri (Berlino - *Antiquarium*).

da Perrot.

In un' anfora di etrusca provenienza [1] tutto il corpo è ricoperto di vernice nera, ma in bianco risaltano sotto ciascuna ansa un tripode, ai lati del collo una ignuda figura di donna (fig. 213), che è in atto di aspirare il profumo di un fiore e di accarezzare un cane; in rosso sono indicati i gioielli, la corona, il fiore, ma la chioma fluente è in nero ed incisi sono i particolari interni. E questa anfora di Nikosthenes rientra nella serie, che è piuttosto ampia, dei vasi policromi testificanti non già l' individuale capriccio di ceramisti, ma i molteplici tentativi di trovare una nuova via per la pittura ceramica. E questo problema di innovazione, che non riescirono a sciogliere nè i ceramisti corinzi, nè gli jonici ebbe invece una improvvisa, insperata soluzione in Atene. Risultato tutt'altro che soddisfacente avevano in realtà ottenuto i tentativi di ringiovanire la pit-

(1) *Gazette archéologique,* 1888, t. 28, A, p. 194, fig. 1 e Perrot, X, fig. 156. — Pottier, F. 114 (Parigi - Museo del Louvre).

tura ceramica con la policromia, chè ora le parti di una figura lasciata in nero a mala pena si distinguevano dal fondo parimenti nero, ora invece il contrasto tra le due tonalità bianca e nera troppo strideva. E si aggiunge anche che la policromia a strati di vernice sovrapposti poteva con grande facilità sciuparsi e svanire. Bisognava adunque cercare una tecnica, la quale potesse e meglio soddisfare l' estetica con armonia di tonalità ed offrire maggiore garanzia di durata [1]. In realtà fu tale tecnica la modificazione e la perfezione di un metodo, che solo in singoli casi ed in alcuni particolari era stato applicato nella pittura ceramica anteriore. Anche nei vasi attici a figure nere era rimasto talora l'uso di esprimere le parti ignude di figure femminili contornandole semplicemente sul fondo chiaro dell'argilla: si possono citare come esempio le due Menadi dell'anfora di Amasis da noi presa in esame.

Fig. 213. — Figura muliebre su anfora di Nikosthenes (Parigi - Museo del Louvre). da *Gazette arch.*

Generalizzando tale uso a tutte le figure e riempiendo gli spazi interposti tra figura e figura con nera vernice, che anche per ragioni pratiche si voleva che ricoprisse la maggior quantità possibile di superficie delle pareti del vaso, e ciò per contribuire meglio alla impermeabilità del vaso stesso, si era pervenuti alla soluzione migliore, più comoda e più idonea a perfezionamenti ulteriori di disegno nella decorazione figurata vascolare. E, facendo emergere le rossastre figure dal nero sfondo, veniva così ad essere risparmiato il lavoro della policromia, mentre le interne particolarità della figura potevano non più venire espresse dal difficile, duro lavorio della punta metallica, ma dal pennello imbevuto di vernice più o meno diluita. Così il ceramista diventava esclusivamente pittore e non più assommava in sè la qualità del pittore e dell'incisore ed in tal modo poteva meglio seguire ed assimilare i progressi dell'arte maggiore. Ed invero i primi e più radicali progressi si avvertono di un sùbito nei più an-

(1) Sulla origine della tecnica a figure rosse su fondo nero si v. Pottier, III, p. 642 e segg. — Perrot, X, p. 251 e segg. — Buschor, p. 145 e segg. — Herford, p. 74 e segg.

tichi prodotti a figure rosse; non più vi è la convenzionale, assai ingenua differenza tra i corpi neri degli uomini ed i bianchi delle donne, ma sì quelli che questi sono resi nel comune colore giallo-rossastro dell'argilla e si differenziano tra di loro in modo conforme a natura pei caratteri fisici rispettivamente maschili e femminili; cade perciò quella diversità che si avverte nella tecnica a figure nere tra l'occhio dell'uomo e quello della donna. E con la modellatura interna la quale, se non impossibile, era assai arduo raggiungere nella tecnica più antica, viene la figura umana ad acquistare una vivacità esteriore incomparabilmente più accentuata; il disegno sempre più si cimenta nelle difficoltà e le supera felicemente, in modo che in grado sempre maggiore riesce a sprigionarsi dall' involucro esterno della figura corporea la multiforme voce dell'anima. In breve tutti quei progressi, che Plinio enumera a proposito di Cimone di Kleonai, sono man mano raggiunti e perfezionati lungo lo svolgersi della ceramica attica a figure rosse di stile severo.

Quando si può fissare il compimento di tale rivoluzione di tecnica nelle officine del Ceramico? Per le scoperte fatte nell'acropoli ateniese del materiale precedente la rovina arrecata ai monumenti del sacro luogo dai Persiani nel 480 e nel 479, e per lo studio comparativo stilistico della produzione di arte ellenica sino a noi pervenuta, siamo indotti a collocare circa il 530 al massimo e circa il 520 al minimo i primi prodotti di ceramica attica eseguiti secondo la nuova tecnica a figure rosse.

Ma a quale ceramista spetta l'onore di avere introdotto per primo la tecnica novella, risolvendo in tal modo il difficile compito, dalla cui soluzione dipendeva l'avvenire dell'arte pittorica ceramica? Ardua è assai la risposta a tale quesito, in quanto che tale mutamento di tecnica era, si può dire, preparato dall'ambiente artistico in cui esso avvenne, fu quasi effetto necessario di determinate esigenze, le quali più che su di un singolo ceramista dovettero influire sulla intiera classe dei ceramisti. Ad ogni modo, sulla base del materiale ceramico sino a noi pervenuto, due nomi hanno richiamato l'attenzione precipua nostra: Andokides e Nikosthenes. Di Andokides (1) si

---

(1) Klein, p. 188 e segg. — Schneider, *Jahrbuch*, IV, 1889, p. 195 e segg. — Hauser, id., X, 1895, p. 156 e segg. — Norton, *Am. I. Arch.*, XI, 1896, p. 1 e segg. — Zahn, *Ath. Mitt.*, XXIII, 1898, p. 72 e segg. — Furtwängler e Hauser in Furtwängler e Reichhold, t. 4, S. I, p. 15 e segg. - t. 111, S. II, p. 267 e segg. - t. 133, S. III, p. 73 e segg. — Walters, I, p. 386 e segg. — Pottier, III, p. 778 e segg. e p. 880 e segg. — Leroux, *Vases du Musée de Madrid*, p. 34. — Perrot, X, p. 273 e segg. — Dugas, p. 642. — Nicole, n. 58. — Beazley, *Attic red-figured Vases in American Museums*, 1918, p. 3 e segg. — Hoppin, *A handbook of attic red-figured Vases*, I, 1919, p. 31 e segg. — Herford, p. 71 e seg. — Buschor, p. 150.

hanno prodotti di ambedue le tecniche e prodotti di tecnica mista ed un'anfora policroma. Ma tra i due ceramisti pare che si debba preferire il secondo, la cui opera ci è nota, come già si è detto, da un numero considerevole assai di vasi con caratteri tra di loro così diversi e sempre interessanti, da dovere riconoscere in chi ne diresse la esecuzione uno spirito curioso, ricercatore di novità.

Ad ogni modo, con l'avvento e con l'adozione della nuova tecnica a figure rosse, questa non è universalmente accolta nè soppianta di un sùbito la vieta tecnica a figure nere. Come è avvenuto ed avviene per le innovazioni di qualsiasi genere, così anche in questo caso dobbiamo di necessità ammettere una diffusione, lenta dapprima, ma poi sempre più rapida ed invadente a scapito irrimediabile della tecnica precedente. La quale tuttavia, come già si disse, continuò ad essere usata sino verso il 480 con prodotti sempre più scadenti, sempre più dozzinali, in cui, come si è visto, accanto al mantenimento dei vetusti schemi, irrigiditi ed espressi in modo stereotipato, sono avvertibili gl'influssi dei radicali progressi dovuti alla novella tecnica esuberante e balda di giovinezza.

Non mancano dapprima gli esemplari, in cui i ceramisti hanno voluto accontentare sì quelli che erano rimasti fedeli alla vecchia moda che quelli che le loro preferenze rivolgevano alla moda novella, poichè su questi esemplari sono accostate l'una all'altra scene condotte secondo le opposte tecniche. E sono questi esemplari una curiosa testimonianza di quel brevissimo periodo di esitazione tra il vecchio ed il nuovo, che dovette trascorrere prima che avvenisse il trionfo incontrastato della tecnica a figure rosse. Ma tale trionfo dà l'ultimo tracollo a tutte le altre fabbriche della Grecia già esportatrici di ceramiche. Ormai impotenti dinanzi ai rapidi, molteplici progressi della ceramica attica che s' innalza a sublime altezza, quasi allo stesso livello della grande pittura e della grande scultura, le altre fabbriche, già in precedenza scosse assai dalla intraprendenza dei ceramisti attici, nemmeno in minima misura tentano di sollevarsi dalla loro condizione d' inferiorità e si rassegnano a vivacchiare, a grado a grado esaurendosi in una produzione destinata meramente agli usi locali. Ed in questi prodotti dei vari centri ellenici si avverte l' influsso della tecnica attica a figure rosse, e ciò è ben naturale, qualora si pensi alla ingente quantità di vasi attici sparsi per le regioni della Grecia e dell'Italia. Così in un sarcofago fittile di Clazomene [1] noi osserviamo le figure di un leone e di un cignale e le teste di due guerrieri spiccare nel

---

(1) Perrot, IX, t. XV.

colore giallo-rossastro dell'argilla sul fondo nero, mentre nel fregio zoomorfo inferiore è conservata l'antica tecnica e due teste umane contrapposte sono disegnate a semplice contorno. Ma, per restringerci alla produzione vascolare, è da addurre un frammento di vaso laconico di Sparta, in cui le figure sono espresse nel fondo nero a colore rosso-pallido con tratti interni incisi (1). Singolari sono per l'Etruria due *stamnoi* da Campagnano (2), in cui le figure di danzatori dipinte a colore rosso-giallastro sul fondo nero sono una goffa imitazione degli inarrivabili modelli attici dello stile severo.

Fig. 214. — Pitture di un *kantharos* di Nikosthenes (Boston - Museo di Belle Arti).

da *Wiener Vorlegebl.*

Uno dei primi documenti della ceramica attica a figure rosse è senza dubbio un *kantharos* firmato da Nikosthenes, proveniente da Tarquinia (fig. 214) (3). Non è esso il solo vaso a figure rosse che, insignito della marca di fabbrica di Nikosthenes, ci sia pervenuto; dobbiamo invero annoverare per Nikosthenes altri due vasi della medesima tecnica, un altro *kantharos* ed una tazza con becco bucherellato (4). Curiose sono le pitture del *kantharos* tarquiniese, in cui sono tuttora conservati alcuni dei caratteri dello stile vecchio a figure nere, mentre lo stile

---

(1) *A. B. S.*, XIV, 1907, p. 44, fig. 9.

(2) *Mon. d. Lincei*, XXIII, 1914, t. I-IV (Roma - Museo Nazionale di Villa Giulia).

(3) *Wiener Vorlegeblätter*, 1890-91, t. VII, 2 (Boston - Museo di Belle Arti, già a Tarquinia - Coll. Bruschi, m. 0,334).

(4) Fröhner, *Collection van Branteghem*, 1892, n. 26 (Boston - Museo di Belle Arti) - *Wiener Vorlegeblätter*, 1890-91, t. VII, 1 — Furtwängler, n. 2324 (Berlino - Musei, *Antiquarium*).

nuovo si appalesa in alcuni particolari anatomici e nel panneggiamento. Il *kantharos* è l' attributo consueto di Dioniso e però in questo recipiente destinato a contenere il prezioso liquido, dono del nume, a Dioniso si allude nelle scene principali rappresentate: da una parte è il dio di gigantesche proporzioni, sdraiato con gli attributi del tralcio e del corno potorio, che già vedemmo nell' interno della tazza di Exekias, mentre due Sileni gli stanno ai lati; dall'altra parte è un sacrifizio di carattere dionisiaco con libazione su di un' ara. Ma al di sotto è esaltato l'eroe Eracle in due sue imprese, quell'eroe Eracle che gode una innegabile preferenza in confronto degli altri eroi presso i ceramisti attici a figure nere, specialmente presso i pittori di anfore. Eracle tuttavia è imberbe e ciò costituisce una novità di non lieve importanza. Da una parte egli lotta col leone di Nemea, ed è questa la impresa più di frequente rappresentata sui vasi contemporanei delle due tecniche; dall'altra parte vi è l' abbattimento del toro cretese. Se i contorni delle figure sono tuttora rigidi, tuttavia il tentativo di rendere la complessa muscolatura del torso maschile e la espressione, sia pure convenzionale, ma accurata assai delle pieghe dei chitoni e degli *himatia* riflettono uno sforzo verso ulteriori progressi del disegno, che solo la nuova tecnica poteva produrre. E nella Menade a sinistra nella scena di sacrifizio, agitata dalla divina insania, propria del culto dionisiaco, si ha una figura che ormai di poco precorre le Menadi furenti che adornano vasi del fulgore dello stile severo.

Il ceramista Andokides ci si presenta come il fabbricante tipico di vasi in cui vuole conciliare le due tecniche tra di loro opposte, l'antico ed il nuovo, il passato e l'avvenire in un medesimo prodotto. Una tazza di Chiusi (fig. 215) (1) è appunto adorna a figure nere e a figure rosse. Scomparsa è purtroppo la decorazione dell' interno, ma nelle pareti esterne la conservazione delle pitture è buona. È una tazza ad occhioni ed in questo conserva essa la tradizione jonica; all'esemplare di Exekias, che già a suo luogo esaminammo, si ricollega questo di Andokides anche pel contenuto delle rappresentazioni esterne; poichè in ambedue i vasi ai lati e al disotto delle anse sono rappresentati degli opliti in combattimento, ma, mentre nel vaso di Exekias tra i due occhi è un piccolo ornato, che timidamente accenna alla protuberanza nasale, nel vaso di Andokides, tra i due occhi di un lato sono due arcieri frigi l'uno di fronte all'altro con un albero in mezzo e la tecnica è a figure

---

(1) *Jahrbuch*, IV, 1889, t. 4 (Palermo - Museo Nazionale, già a Chiusi - Coll. Casuccini). Si v. l'elenco dei vasi attici a doppia tecnica in Nichols, *Am. I. Arch.*, 1902, p. 327 e segg.

nere; tra i due occhi dell'altro lato è un trombettiere, pure frigio, che corre ed in questa figura è stata adottata la tecnica nuova. E così nei due gruppi dei duellanti uno è in nero, l'altro è in rosso, mentre del caduto in nero è la figura, in rosso è lo scudo. Ma il risalto migliore è tra gli arcieri ed il trombettiere in costume orientale; quelli sono anche privi di modellatura in rigido schema, questi spicca nella sua chiarezza con brioso movimento di corsa. Ma la unione delle due tecniche in una scena sola, poichè in realtà

Fig. 215. — Tazza a doppia tecnica di Andokides (Palermo - Museo Nazionale). da *Iahrbuch*.

per la tazza di Andokides si tratta di una scena unica spezzata dalle due coppie di occhioni, non può essere gradevole nel senso estetico; meglio perciò si esplica tale unione, senza sì stridente contrasto, nelle anfore, ove in campi ben delimitati ed opposti sono espresse due scene diverse in diversa tecnica.

Un'anfora di provenienza ignota [1] è certo uscita dalla officina di Andokides, dati gli assai stretti rapporti con un'anfora consimile a doppia tecnica,

(1) Perrot, X, t. VI e VII. — Pottier, F, 204 (Parigi - Museo del Louvre).

provvista della firma del ceramista e di provenienza etrusca [1]. Anche qui campeggiano le due figure di Dioniso e di Eracle, la prima nel quadro espresso secondo l'antica tecnica, la seconda in quella a figure rosse. Banale è il tema trattato, sia pur con molta accuratezza, a figure nere: Dioniso, che rammenta per la freddezza schematica, la figura del medesimo dio nella tazza di Exekias, più che quella di sì spiccato carattere del vaso François, tenendo un tralcio di vite, tende il *kàntharos* ad una Menade, che è provvista di *oinochoe;* alla Menade e ad un Sileno con otre sulle spalle corrispondono dietro al nume due Sileni, di cui uno ha la cetra.

Fig. 216. — Anfora a doppia tecnica: Eracle e Cerbero (Parigi - Museo del Louvre).

Alinari.

Il convenzionalismo irrigidito di un'arte invecchiata è totalmente scomparso (fig. 216) nell' altro quadro, ove il ceramista ha compiuto un lodevole sforzo, pur con arte tuttora inabile, a rendere variata la composizione e ad accentuare la espressione dei personaggi rappresentati. La impresa dell'eroe è quella che presenta maggiore difficoltà e che corona in certo qual modo il ciclo penoso delle sue avventure, la vittoria cioè sulle forze occulte dell'Averno simboleggiate dal cane bicipite Cerbero. Ma Athena è presente, la inseparabile patrona dell'eroe, e lo assiste con gesto di protezione e d'incitamento. Eracle si curva verso Cerbero e ben si vede dal suo aspetto che, mentre con la destra cerca di calmare e di accarezzare il mostro, con la sinistra si appresta a passargli attorno all'unico collo una

(1) Leroux, p. 36 e segg., t. V e VI (Madrid - Museo Nazionale).

catena; e del resto pare dall'atteggiamento di Cerbero che questi segua la duplice intenzione dell'eroe, perchè una delle sue teste si piega un po' come allettata dalle blandizie, l'altra invece è diffidente e minacciosa.

Fig. 217. — Eracle nei piaceri della mensa (Monaco - Collezione di Vasi).
da Furtwängler e Reichhold.

La superiorità della tecnica nuova a figure rosse sulla antica a figure nere appare in modo perspicuo in un'altra anfora (fig. 217), certamente di Andocide, che proviene da Vulci [1]. Il medesimo contenuto hanno le due

(1) Furtwängler e Reichhold, t. 4 - Jahn, n. 388 (Monaco - Coll. di Vasi).

scene contrapposte: l'eroe Eracle che, libero dalle cure terrene, godendo l'eterna beatitudine è sdraiato a piacevole banchetto all'ombra di una vite rigogliosa; ai piedi è la costante sua benefattrice e protettrice, la dea Athena. Nel quadro a figure nere la scena è più ampia, ma meno grandiosa per l'aggiunta di due personaggi accessori, Hermes ed il fanciullo coppiere, e tutto ha l' impronta solita, convenzionale dei vasi a figure nere degli ultimi anni del sec. VI. Invece nel quadro a figure rosse tutto è individuale, mosso, vivace; il gesto di Athena, che nella scena a figure nere nulla esprime, si trasforma nella scena a figure rosse in una graziosa, sorridente offerta di un fiore. Certo a bella posta Andocide in questa anfora avrà espresso la stessa scena nelle due tecniche per dimostrare quale enorme progresso rappresentava la tecnica nuova rispetto alla antica.

Tra questi ceramisti di transizione, oltre a Nikosthenes e ad Andokides si deve rammentare anche Pamphaios [1], il quale nella firma palesa imperizia somma nello scrivere, poichè il suo nome talora è altrimenti trascritto o con Phanphaios, o con Panphaos, o con Panphanos, o con Panphais, o infine con Phaiphaios. Pamphaios fu capo-officina, perchè la voce verbale che costantemente accompagna il suo nome è *epoiesen*; trenta sono le opere da lui firmate che ci sono pervenute e, data la varietà di forme di vasi che egli trattò, dato il vario uso di tecniche diverse, può Pamphaios a buon diritto essere collocato accanto a Nikosthenes e, siccome rispetto alla produzione di ques'ultimo l'assieme di quella di Pamphaios è più recente, così si può considerare l'officina di Pamphaios come conservatrice delle tradizioni della officina di Nikosthenes.

Il tipo di anfora, per dir così, *nicostenica*, che abbiamo osservato in un esemplare, è ripreso da Pamphaios, ma rielaborato nella sua sagoma e ravvivato con decorazione a figure rosse. Si possiede invero una coppia di anfore di tal genere di provenienza etrusca [2], che forse anche nella antichità dovevano essere appaiate; possiamo rivolgere la nostra attenzione ad una di esse (fig. 218). Non più vi è la decorazione zonale della maggior parte delle anfore di Nikosthenes con la presenza del puro elemento decorativo o zoomorfo accanto all'elemento figurativo, ma, conformemente a ciò che si osserva in un'anfora [3] di tipo nicostenico a figure nere su bianca vernice, una

(1) Klein, p. 87 e segg. — Walters, I, p. 423 e segg. — Pottier, III, p. 762 e segg. — Perrot, X, p. 888 e segg. — Nicole, n. 62. — Bendinelli, *Mon. d. Lincei,* XXIV, 1918, c. 874 e segg. — Beazley, op. cit., p. 23. — Hoppin, op. cit., II, p. 277 e segg.

(2) Pottier, G, 2, 3, t. 87 (Parigi - Museo del Louvre).

(3) Pottier, F, 115, t. 72 (Parigi - Museo del Louvre).

figura isolata adorna ciascun lato del collo, mentre i due lati del ventre sono occupati dalla decorazione principale a figure. Nell'esemplare di Pamphaios sul collo sì da un lato che dall'altro è una figura femminile corrente che tiene due delfini nelle mani; indossa essa una corta ed attillata tunica; forse rappresenta un personaggio marino, una Nereide; ma nel curioso abbigliamento, che lascia del tutto apparire le forme del corpo femminile, possediamo un'altra prova della tendenza così prediletta da questi ceramisti di volersi cimentare a rappresentare non solo le nudità dell'uomo, ma quelle

Fig. 218. — Anfora di Pamphaios (Parigi - Museo del Louvre).
da Pottier.

anche della donna, tendenza che proveniva alla pittura ceramica attica forse dalla Jonia (si rammenti la tazza di Fineo) e per cui si deve, anche in tal caso, fare il nome di Nikosthenes.

Ma nelle rappresentazioni maggiori il contenuto è mitologico ed annunzia le varie e vaste composizioni mitiche sui vasi di stile severo, specialmente dei lati esterni delle tazze. Nelle due rappresentazioni si allude alla guerra troiana. Qui è il mite centauro Chirone, la cui benefica umanità è esteriormente espressa dalla sua figura peculiare di mostro, in cui ad un corpo intieramente umano e ricoperto di *himation* è attaccata la parte posteriore di un corpo equino; reca egli nella destra il tenero rampollo di

madre divina, il piccolo Achille che, sotto la guida del saggio Chirone, diverrà l'eroe principale della impresa troiana. Dall'altro lato è come l'epilogo di questa impresa; nella notte della distruzione di Ilio l'eroe Menelao ha ritrovato la sposa sua infedele Elena e minaccioso la insegue con la spada snudata. È rappresentata con rude violenza uno degli episodi culminanti della *Ilioupersis* che, come vedremo nella pittura vascolare più evoluta di stile severo, si spoglierà di tale violenza acquistando vieppiù raffinatezza di sentimento morale.

Nelle officine di Nikosthenes e di Pamphaios, oltre che in quelle di altri ceramisti di minor conto, Hischylos [1], Python [2], Pistoxenos [3], lavorò come decoratore di vasi Epiktetos [4], il quale adunque, se si pone mente a questi nomi di capi di officine, doveva certo essere ricercato assai come decoratore negli ambienti del Ceramico. La opera pittorica di Epiktetos è invero preminente nella prima fase dello stile severo, per la quale fase si ha appunto la indicazione di cerchia di Epiktetos. E con Epiktetos e coi ceramisti di questa sua cerchia la tazza o *kylix* viene adottata con favore crescente, preparando in tal modo i trionfi che essa consegue nella fase migliore e maggiore dello stile severo, sia per la sagoma, che andrà sempre più perfezionandosi, sia per la decorazione, la quale in modo sempre più acconcio si adatterà con sapienti composizioni pittoriche alle pareti ricurve e lunghe dell'esterno, alla rotonda superficie dell' interno, sì da costituire spesso un meraviglioso assieme di armonia con le forme tettoniche del recipiente. Ma non sono lasciate in disparte altre forme di vasi, sebbene godano esse di un minor grado di favore, onde non mancano le anfore e le idrie, sì coltivate nella ceramica a figure nere, non mancano tra i recipienti per bere gli *skyphoi* ed i *kantharoi*, nè tra i recipienti maggiori lo *psykter*, lo *stamnos*, la *pelike*, il cratere ed infine la grandiosa anfora a volute, che si ricollega ad esemplari come il vaso François. Ma è nella tazza, ripeto, che si esercita in special modo l'attività febbrile dei ceramisti della cerchia di Epiktetos e della susseguente cerchia che si denomina da Euphronios, onde tutti questi cultori di tazze, che costituiscono la quasi totalità dei ceramisti

(1) Klein, p. 97 e seg. — Walters, *J. H. S.*, XXIX, 1909, p. 103 e segg. — Perrot, X, p. 584 e segg.

(2) Klein, p. 162 — Nicole, n. 110.

(3) Klein, p. 149 e seg. — Meybaum, *Jahrbuch*, XXVII, 1912, p. 24 e segg. — Perrot, X, p. 584 e segg. — Hoppin, op. cit., II, p. 371 e segg.

(4) Klein, p. 100 e segg. ed *Euphronios*, p. 140 e segg. — Hartwig, p. 12 e segg. — Furtwängler in Furtwängler e Reichhold, t. 72, S. I, p. 82 e segg. — Walters, I, p. 422. — Pottier, III p. 885 e segg. — Perrot, X, p. 358 e segg. — Nicole, n. 59 — Beazley, op. cit., p. 14 e seg. — Hoppin, op. cit, I, p. 300 e segg. — Herford, p. 79 — Buschor, p. 158.

di stile severo, hanno assunto la denominazione di maestri di tazze, continuatori e perfezionatori come sono delle tradizioni dei piccoli maestri di tazze della tecnica a figure nere.

Su trentuno vasi che noi conosciamo firmati da Epiktetos come decoratore, sedici sono tazze; di esse quattro palesano ancora l'uso della tecnica mista, così cara alla officina di Andocide; si aggiungano dieci piatti, che per la decorazione del tondo interno si possono avvicinare alle tazze. Epiktetos avrebbe dunque incominciato a decorare i vasi quando si andava cambiando il gusto e ceramisti come Nikosthenes ed Andokides introducevano ed adottavano il nuovo metodo di decorazione a figure rosse. Ed Epiktetos con maggiore slancio dei colleghi suoi, certo più anziani, abbandonata ben presto la vieta tecnica oppure la unione delle due tecniche su di uno stesso vaso, unione che aveva solo un carattere transitorio e fuggevole, dà tutto sè stesso alla nuova tecnica, che sola poteva offrirgli l'adito ad un progresso continuo nella espressione della figura umana.

Una grave difficoltà nella ornamentazione della tazza era offerta dal modo più acconcio per riempire lo spazio a cerchio del tondo interno; e per lo più nelle opere di Epiktetos e dei suoi coetanei una figura sola, variamente atteggiata e coi piedi sulla curva orlatura, serve a tale decorazione. Ma presso Epiktetos, sia nelle tazze che nei piatti, non mancano i casi in cui con maggiore ardimento, dopo aver tracciato un breve segmento di cerchio, su di esso vengono collocate due vivaci figure. Nel contempo la decorazione dei lati esterni, che nelle tazze a figure nere vedemmo o assai limitata ad una singola figura bestiale o ad un busto umano, oppure offerta da due occhioni profilattici con figurine accessorie, o infine costituita da tante minuscole figure disposte l'una accanto all'altra e quasi tutte prive di azione, si trasforma di assai per la inventiva di Epiktetos e dei ceramisti della sua cerchia, e si hanno scene ben ponderate e complesse, in cui nessuna figura è fuori di posto o è inattiva e che egregiamente riempiono il lungo e stretto spazio di ciascun dei lati esteriori. A tal proposito, sia per la decorazione interna che per quella esterna, una delle opere migliori di Epiktetos ed attestanti la piena sua maturità di artista è una tazza da Vulci fabbricata nella officina di Python (fig. 219) [1].

La scena del tondo interno è un gustosissimo quadretto della vita contemporanea di Epiktetos: è un'agile danzatrice, le cui forme risaltano sotto

(1) Furtwängler e Reichhold, t. 73 — Smith, III, E, 38 (Londra - Museo Britannico).

un attillato giubbetto ed una pelle di fiera posta a tracolla; agita essa i crotali, e la sua danza è regolata dalle note di un doppio flauto che un giovinetto suona, mentre, con motivo assai bene riuscito, batte il tempo col piede sinistro. È una scenetta desunta da quegli allegri banchetti di cui tanto

Fig. 219. — Tazza firmata da Epiktetos e da Python (Londra - Museo Britannico).
da Furtwängler e Reichhold.

doveva dilettarsi l'aurata gioventù ateniese. Ed invero su di un lato esterno si accenna al banchetto con tre individui sdraiati su *klinai*, con una tibicine ed un ragazzo coppiere. Ma più ci interessa l'altro lato esterno, ove ha voluto Epiktetos esplicare una scena di contenuto mitico. È l'avventura di Eracle e di Busiride, è quell'avventura che con tanta vivacità di colorito

esotico vedemmo espressa su di un'idria jonica di Cerveteri. Ed è perciò un mito di origine jonica, anche per quel che concerne la sua tipologia artistica, che Epiktetos ha voluto introdurre ed adottare, per la prima volta, alla parete esterna di una tazza. E questa scena assume col pennello dell'attico pittore un carattere di maggior armonia compositiva rispetto alla composizione, per dir così, spregiudicata ed irregolare della idria ceretana. Nel mezzo è l'ara e dinnanzi all'ara è Eracle, non più il brutale, massiccio gigante del vaso jonico, ma coi suoi attributi immancabili nella pittura vascolare di stile severo, la pelle di leone cioè e la clava e l'arco; stringendo per la gola il perfido Faraone, che invano implora, inesorabile lo trucida a colpi di clava; a sinistra e a destra fuggono due coppie di Egiziani e però la scena viene ad acquistare un aspetto regolare, una espressione di contrasto con la uccisione nel mezzo e la fuga ai lati.

Questi due quadri ci possono offrire la idea migliore dell'abilità non piccola di Epiktetos, dinanzi a cui impallidiscono le altre figure di ceramisti della sua cerchia. Nella quale oltre a Pamphaios, rientrano i nomi di Hischylos, di Chelis [1], di Epilykos [2], di Hermaios [3], di Pheidippos [4], di Skythes (lo Scita) [5]. Il tentativo di cancellare dall'elenco dei ceramisti il nome di Epilykos pare non debba avere fondamento [6] e nei nomi di Epilykos e di Skythes avremmo, come pagine addietro si è osservato, l'esempio assai chiaro di una colleganza fortissima di due decoratori di vasi che reciprocamente si elogiano. Lo Scita ci si palesa come autore di tre *pinakes* o quadretti votivi a figure nere provenienti dall'acropoli di Atene [7] e di una tazza a figure rosse, per la quale egli deve essere ascritto alla cerchia di Epiktetos.

La tazza proviene da Cerveteri (fig. 220) [8] ed ha la forma solita in Epiktetos e nei ceramisti contemporanei; assai bassa, poco profonda, nel tondo

---

(1) Klein, p. 116 e segg. — Furtwängler in Furtwängler e Reichhold, t. 43, S. I, p. 231 e segg. — Perrot, X, p. 366 e segg. — Nicole, n. 72 — Hoppin, op. cit., I, p. 183 e segg.

(2) Klein, p. 114 e seg. — Pottier, *Mon. et Mém. Piot*, IX, 1902, p. 135 e segg. — III, p. 891 e segg. — Perrot, X, p. 866 e seg. — Rizzo, *Mon. et Mém. Piot*, XX, 1913, p. 101 e segg. — Nicole, n. 75 — Hoppin, op. cit., I, p. 312 e segg. — Buschor, p. 162.

(3) Klein, p. 115 — Nicole, n. 85 — Beazley, op. cit., p. 14 — Hoppin, op. cit., II, p. 15 e segg.

(4) Klein, p. 99 — Perrot, X, p. 367 e seg. — Nicole, n. 105. — Hoppin, op. cit., II, p. 350 e segg.

(5) Klein, p. 48 e segg. — Rizzo, *Mon. et Mém. Piot.*, XX, 1913, p. 101 e segg. — Perrot, X, p. 581 e seg. — Nicole, n. 65 — Beazley, op. cit., p. 21 e segg. — Hoppin, II, p. 410 e segg. — Herford, p. 80 — Buschor, p. 160 e segg.

(6) Rodenwaldt, *Iahrbuch, Arch. Anzeiger*, 1914, p. 87 e segg. — Buschor, *Iahrbuch*, 1915, p. 36 e segg.

(7) *Mon. et Mém. Piot*, XX, 1913, t. VIII, 2, p. 122 e fig. 3 e 4 (Atene - Museo Nazionale Archeologico).

(8) *Mon. et Mém. Piot*, XX, 1913, t. VI e t. VII, 1 (Roma - Museo Nazionale di Villa Giulia).

interno ha una singola figura come nella maggioranza di queste tazze arcaiche. Qui è un efebo suonatore di lira che procede a destra; ignudo ed incoronato di edera, è egli certo un partecipante a quelle orgie sfrenate, a quei *komoi* che degnamente chiudevano le copiose libazioni dei banchetti e che con gli schiamazzi, i canti ed i suoni dovevano rompere in modo tutt'altro

Fig. 220. — Tazza firmata da Skythes (Roma - Museo Nazionale di Villa Giulia).
da *Mon. et Mém. Piot.*

che gradito pei pacifici cittadini la quiete notturna delle vie di Atene. Attorno alla figura del lirista è la firma di Skythes.

Ai lati esterni è invece riserbata una figurazione di mitico contenuto e perciò si ha in parte una analogia con quanto osservammo nella tazza di Epiktetos, nella quale la scena ha un carattere di maggior complessità, composta come è di vari personaggi. Ed esteriormente è glorificato l'eroe Teseo con la rappresentazione di due sue imprese. Già nelle tazze a figure nere vedemmo l'allusione a Teseo con la impresa sua più celebre, quella

del Minotauro ed ivi la vittoria sul mostro cretese è allargata con l'aggiunta di parecchi personaggi accennanti alla schiera dei giovinetti e delle giovinette di Atene, costituenti la preda destinata al mostro. Anche in una tazza vulcente di Epiktetos [1] si è mantenuto il motivo della lotta tra l'eroe ed il Minotauro, ma si è evitata la monotona composizione delle figure accessorie ridotte solo a due donne accorrenti sì da una parte che dall'altra.

Nella tazza dello Scita tutto è innovazione, la quale se da un lato testifica il crescente favore che per la figura dell'eroe attico nutriva il buon popolo di Atene, d'altro lato precorre quasi quanto vedremo in seguito sviluppato nella ceramica attica presso artisti come Chachrylion ed Euphronios. Non vi è più il trito tema di Teseo che abbatte il Minotauro; sono sostituite due altre avventure del giovine eroe, quella della scrofa di Crommione e quella della morte di un brigante, o Scirone o Procruste. Ciascuna è composta di sole due figure, mentre nel residuo del campo dei due lati si espandono rigogliose le palmette; ma fra breve nelle tazze con le imprese di Teseo saranno quattro o sei imprese distribuite nei lati esterni ed i gruppi di lotta e di vittoria dell'eroe si restringeranno vieppiù, assumendo quasi l'aspetto di metope a rilievo tradotte in disegno lineare; nella tazza dello Scita che è, per dir così, opera di preparazione, la figura dell'eroe e dell'avversario sono più distaccate l'una dall'altra.

Nella pittura dello Scita vi è movimento assai sentito, il muso della scrofa è reso con arte squisita, ma il lirista del tondo interno non ha quella disinvolta eleganza che possiede la figura del tibicine nell' interno della tazza esaminata di Epiktetos ed ha un pò di pesantezza, con quella sagoma angolosa che ricorda assai più della figura di Epiktetos lo stile a figure nere; tale pesantezza è più accentuata ancora nei lati esterni, ove ancor più risaltano il mento prominente con rigido taglio della bocca e la inabilità nella espressione delle mani. Si noti nel lato della impresa della scrofa di Crommione l'elogio dello Scita al suo collega Epilykos, che questi gli ricambia, a quel che pare, su di un frammento di tazza [2]. Ma l'elogio sembra che sia meritato più da Epilykos che dallo Scita, il quale ultimo è al confronto artista più mediocre. Tale giudizio è invero basato non solo sulle opere firmate da Epilykos, che sarebbero tre tazze, di cui due frammentate, ma

---

(1) Murray, *Designs from greek Vases*, 1894, n. 22. — Smith C., III, E, 37 (Londra - Museo Britannico).

(2) *Mon. et Mém. Piot*, XX, 1913, p. 123 (Parigi - Museo del Louvre); si v. invece la lettura di Hauser *(Epylikos kalòs, Skythes ègrapsen)* presso Beazley, op. cit., p. 22, n. 4.

anche su di una tazza che il medesimo Epilykos avrebbe dipinto nella officina di Hegesiboulos (1).

La quale officina dovette essere per lungo tempo attiva, poichè con la firma di Hegesiboulos ci è pervenuta un'altra tazza di non accertata provenienza, che deve essere collocata alla fine dello stile severo (2). Ma nella tazza che si è supposta, e pare con fondamento, decorata da Epilykos e la cui provenienza ci è ignota (3), non tanto c' interessa quello che è rappresentato nei lati esterni quanto la decorazione del tondo interno. Esternamente si ha una duplice scena di gozzoviglia, il banchetto rumoroso e reso giocondo dal vino su di un lato e sull'altro il corollario di questo banchetto, il *komos* sfrenato di sei avvinazzati che scherzosamente hanno messo sul capo cuffie femminili.

Fig. 221. — Interno di tazza di Hegesiboulos (in una collezione privata inglese).
da Furtwängler e Reichhold.

Arguti sono i profili di questi beoni con la linea sporgente del naso, con quei caratteri che sono comuni nelle tre tazze firmate da Epilykos; ma singolarmente importante per il suo carattere d'individualismo davvero strano e raro è la figura rappresentata nel tondo interno (fig. 221). È un uomo di età già avanzata che, poggiato ad un bastone, tranquillamente cammina a lenti passi; la testa allungata a prugna e ricoperta da grossi e lisci capelli, la fronte solcata da rughe, il naso semitico, aquilino e grosso, l'occhio cerchiato da folte e lunga ciglia, la bocca dal labbro carnoso, la ispida barba costituiscono un caratteristico insieme, che impronta di esoticismo il personaggio rappresentato. Conduce egli con la sinistra per mezzo di un guinzaglio, che non è stato espresso dal pittore, un cane di non meno strana forma, in cui si è riconosciuto un rap-

---

(1) Su Hegesiboulos si v. Furtwängler in Furtwängler e Reichhold, S. II, p. 178 e segg. — Perrot, X, p. 589 e seg. — Nicole, n. 83 — Hoppin, op. cit., II, p. 9 e segg.

(2) Fröhner, *Collection van Branteghem*, n. 167 (Bruxelles - Musei Reali di arti decorative).

(3) Furtwängler e Reichhold, t. 93, 2 (in una coll. privata inglese).

presentante di una razza canina propria della Laconia, partecipante pel suo muso appuntito, per il suo lungo e folto pelame, della natura volpina e però identificabile con una *alopekìs*.

È forse qui effigiato un mercante fenicio o ebreo, che conduce per il mercato di Atene il cagnolino da lusso per offrirlo in vendita a qualche elegante della città? Certo è che questa singolare figura è stata colta dal vivo con un naturalismo, con una ricerca di espressione dei tratti di razza esotica, che può davvero a prima vista sorprendere in un'opera attica della fine del sec. VI. Ma l'impulso a consimili riproduzioni di personaggi laidi od esotici può essere derivato in Atene dalla Jonia; ricordiamoci infatti della idria ceretana di Busiride. Ad ogni modo questa corrente di arte, che sì magnificamente si afferma nella tazza fabbricata da Hegesiboulos e forse dipinta da Epilykos, sarà in seguito coltivata con successo nel pieno sviluppo dello stile severo e produrrà un tipo magnifico, come quello della vecchia schiava Geropsò che conduce il giovinetto Eracle alla scuola, su di un *skyphos* da Cerveteri fabbricato da Pistoxenos [1].

Più giovani di Epiktetos e costituenti come un anello di congiunzione con ceramisti come Euphronios e Phintias sono Chachrylion [2] ed Hypsis [3].

Chachrylion fu capo di officina nella quale, come vedremo, dipinse Euphronios e, come quest'ultimo, elogia egli il bel Leagros che fu inoltre acclamato da Euxitheos e da Euthymides. Ma un nome sì favorito che ricorre nell'opera di Chachrylion è anche quello di Memnon che è comune a Chelis, ad un ceramista adunque assai prossimo ad Epiktetos. La firma di Chachrylion, oltre che su di un frammento di piede di tazza, si legge su diciannove vasi che hanno tutti la forma di tazza, all'infuori di un piatto; così anche per la preferita forma di vaso Chachrylion si ricollega da un lato a Epiktetos, dall'altro ad Euphronios.

Preminente tra le opere firmate da Chachrylion è la tazza di Teseo da Orvieto (fig. 222) [4]; ciò che era stato timidamente affrontato dallo Scita viene ripreso e sviluppato da Chachrylion, il quale così prepara quel capolavoro, che osserveremo, di Euphronios, che è come un inspirato inno alla fama del giovine

---

(1) *Jahrbuch*, XXVII, 1912, t. 6-8 (Schwerin - Museo). Su Pistoxenos si v. Hoppin, II, p. 371 e segg.

(2) Klein, p. 124 e segg. ed *Euphronios*, p. 20 e segg. — Rayet e Collignon, *Histoire della céramique grecque*, p. 174 e segg. — Milani, *Museo Italiano di antichità classiche*, III, 1890, p. 209 e segg. — Hartwig, p. 17 e segg. — Walters, I, p. 424 e seg. — Pottier, III, p. 906 e segg. — Perrot, X, p. 378 e segg. — Nicole, n. 71 — Hoppin, op. cit., I, p. 146 e segg.

(3) Klein, p. 198 e seg. — Furtwängler in Furtwängler e Reichhold, S. II, p. 112 e segg. — Nicole, n. 90 — Hoppin, op. cit., II, p. 120 e segg. — Buschor, p. 156.

(4) *Museo Italiano* ecc., III, 1890, t. 2 (Firenze - R. Museo Archeologico).

Fig. 222. — Tazza di Chachrylion
(Firenze - R. Museo Archeologico).
da *Museo Italiano*.

eroe ateniese. E pare che di questa tazza Chachrylion si sia assai compiaciuto, di questa tazza di cui forse non solo guidò la fabbricazione, ma eseguì di propria mano la pittura. Ed invero la firma è ripetuta due volte sui lati esterni ed in una di queste due firme con insistenza si ripete la voce verbale. E con ragione poteva inorgoglirsi Chachrylion di questo suo prodotto che ci si presenta con tanta novità. Anche pel tondo interno si stacca questa tazza del tutto dalla banalità delle ovvie rappresentazioni di un singolo personaggio della cerchia di Epiktetos; la bella figura di Eros adolescente, che sorvolando sulla superficie del mare reca nella sinistra un ramoscello fiorito, costituisce come una eccezione nel repertorio della pittura vascolare contemporanea, mentre questo tema dello Eros volante sulle onde marine viene ripreso ed allargato a tre figure di Eroti nella pittura di uno stamno da Vulci della fine dello stile severo (1). Ed esternamente non più è una singola impresa per ogni lato come nella tazza dello Scita, ma ben tre imprese dell'eroe si affollano l'una collocata accanto all'altra; affollamento forse un po' troppo accentuato che nuoce alla chiarezza dell'assieme e dei singoli gruppi, in quanto che parte di una impresa invade lo spazio e si sovrappone su parte della impresa vicina. E tale inconveniente, come vedremo, Euphronios nella sua tazza di Teseo non seppe del tutto evitare, anche riducendo il numero delle imprese rappresentate da sei a quattro, sebbene la composizione complessiva della tazza di Euphronios non risenta di tale deficienza di chiarezza.

Ed ecco nella pittura di Chachrylion l'eroe ateniese che castiga Sinis avviticchiato al pino, che abbatte il Minotauro, che distende Procruste nel suo letto di tortura, che getta Scirone dallo scoglio del mare, che lotta con Cercione, che doma il toro di Maratona. E dappertutto è un'audacia di nuovi motivi in questi vari atteggiamenti di lotta, sia di offesa che di difesa, audacia veramente encomiabile, qualora venga presa in considerazione la inabilità, non ancora vinta, nell'arte del disegno ad esprimere il corpo umano nel suo complesso e nelle sue parti.

Il ceramista Hypsis ci si manifesta invece come rappresentante di una corrente diversa, in quanto che decorate da lui ci sono pervenute due idrie provenienti da Vulci; si ricollega egli pertanto alla produzione dei grandi vasi. Una delle idrie (2) ha tuttora la forma delle idrie a figure nere, a linee angolose con decorazione figurata sulle spalle e sul ventre del vaso; l'altra

---

(1) Furtwängler e Reichhold, t. 124 — Smith C., III, E, 440 (Londra - Museo Britannico).
(2) Furtwängler e Reichhold, t. 82 — Iahn, n. 4 (Monaco - Collezione di Vasi).

idria [1] presenta una forma più evoluta, più tondeggiante, panciuta con decorazione figurata ristretta solo sulle spalle. E vi è ripreso il tema, con radicali innovazioni, che già vedemmo trattato in una idria a figure nere: le donne alla fontana (fig. 223).

Ma qui non pare che sia rappresentata lo *enneakrounos,* sibbene un'altra fonte che doveva essere nota e frequentata in Atene, la fonte Dionisiaca, in quanto che le parole *krene Dionysia* la indica come tale. E poichè

Fig. 223. — La fonte Dionisia su idria di Hypsis (Roma - Museo Torlonia). da *Ant. Denkm.*

nel lato sud-ovest dell'acropoli si sono scoperti i residui di una costruzione per uso di fontana di età pisistratea e poichè sono questi residui in immediata vicinanza di un santuario di Dioniso, così a ragione è stato presunto che si debba riconoscere nel vaso di Hypsis la rappresentazione di questa fonte ateniese. La quale ci si presenta come un edifizio su alta base con un muro mediano, da cui sgorga l'acqua sì da un lato che dell'altro da un mascherone silenico e da una maschera leonina; un portico precede ambedue i condotti. Non più le comari ateniesi, come nella idria a figure nere, rivestite dei rigidi chitoni dorici stanno in rigida attitudine dinanzi alla fonte, ma due vivaci donne in chitone jonico finamente drappeggiato, con atteggiamenti graziosi assai, sono riprodotte con acuto spirito osservativo in mo-

(1) *Antike Denkmäler*, II, t. VIII (Roma - Museo Torlonia).

menti diversi dell'azione casalinga che esse compiono. Una donna ha già riempito il recipiente e, collocatolo sul ginocchio della gamba sinistra poggiato nel piano dell'edifizio, sta per posarlo con sforzo sul capo, ove è già il cercine protettore. La compagna, sollevando con la squisita grazia delle *korai* marmoree dell'acropoli ateniese un lembo del chitone, sta per accomodarsi sul capo il cercine, poichè il recipiente è già per essere riempito di fresca linfa.

La pittura di questa idria fu giudicata all'epoca della sua scoperta *un vero gioiello,* ed in realtà la grazia leggiadra che emana dalle due figure femminili espresse con formule tuttora arcaiche, ma già con la chioma delimitata da una leggiera orlatura risparmiata sul fondo rosso dell'argilla, ci induce a giudicare questa idria come lontana precorritrice delle idrie della fine del secolo V, improntate di tanta eleganza, di tanta raffinatezza muliebre.

Questi vasi di Chachrylion e di Hypsis preparano, per dir così, l'avvento dell'arte di Euphronios (1), il quale seppe unire la qualità di forza dell'uno, di grazia dell'altro ed animarle con soffio possente di arte ad ulteriore perfezione. È invero Euphronios uno degli artisti eminenti di stile severo, tanto che alcuni dotti (2), e non a torto, hanno denominato da lui la cerchia del gruppo più recente dei maestri di tazze. Di lui si è conservata la iscrizione di un *ex-voto* che egli dedicò sull'acropoli di Atene alla dea Athena *ergane* (3) ; la sua firma appare poi su dodici vasi. Tutti hanno la forma di tazza, all' infuori di un cratere e di uno *esykter* e tra questi dodici vasi quelli di stile più antico recano la voce verbale *egrapsen,* e questo denota che dapprima Euphronios lavorò in una officina di altro ceramista, da cui in seguito si sarebbe emancipato divenendo egli stesso proprietario e direttore di una officina sua propria. Chi fosse il ceramista presso il quale avrebbe iniziato i suoi passi nell'arte, ce lo dice una tazza che ora esamineremo e che reca la firma di Chachrylion con la voce *epoiesen.* All'arte di Chachrylion adunque, di questo segnalato artista ceramico della cerchia detta di Epiktetos, si ricollega l'arte di Euphronios. Il quale poi dovette

(1) Klein, *Euphronios,* 1886 e *Meistersignaturen,* p. 137 e segg. — Rayet e Collignon, op. cit., p. 153 e segg. — Hartwig, op. cit., p. 95 e segg. e p. 444 e segg. — Walters, I, p. 430 e segg. — Pottier, III, p. 927 e segg. — Furtwängler in Furtwängler e Reichhold, S. I, p. 27 e segg., p. 98 e segg. — S. II, p. 1 e segg., p. 16 e segg., p. 172 e segg. — Perrot, X, p. 890 e segg. — Dugas, p. 647 — Nicole, n. 79. — E. Rudford in *J. H. S.,* XXXV, 1915, p. 107 e segg. e XXXVIII, 1918 — Richter, *Am. I. Arch.,* 1916, p. 125 e segg. — Beazley, *Attic red-figured Vases,* p. 30 e segg. — Hoppin, op. cit., I, p. 376 e segg. — Herford, p. 81 — Buschor, p. 163 e segg.

(2) Il Klein, l'Hartwig ed il Pottier in special modo.

(3) *Corpus Inscriptionum Atticarum,* I, *Suppl.,* n. 362.

avere alla sua volta nella propria officina dei lavoranti pittori: due tazze invero che sono provviste della firma di Euphronios recano il residuo di un nome.... *imos* con la voce verbale *egrapsen*, residuo che si è voluto integrare in Diotimos o, meglio, in Onesimos [1].

Tra le opere sino a noi pervenute di Euphronios la più arcaica è appunto quella in cui appare il nome di Chachrylion come fabbricante. Proviene essa da Vulci (fig. 224) [2] ed è singolare prima di tutto per le sue dimensioni; misurando con le anse il diametro di mm. 428, ci si presenta come un recipiente degno di un fortissimo bevitore. Nell' interno, circondato dal meandro, che ormai sostituisce la semplice orlatura giallo-rossastra, è un leggiadro, azzimato cavaliere accompagnato dalla frase elogiativa: Leagros il bello ed è forse Leagros stesso qui rappresentato. Su di un focoso, nobile animale il giovane eupatrida ateniese fa bella pompa di sè; indossa il pesante, grosso mantello trace che cade rigido ai fianchi del destiero, mentre sulla ben pettinata testa è collocato il cappello, il *pètasos*, ed i piedi sono calzati di scarpe di pelle a risvolti, di *embàdes*. L' elemento esotico del mantello dà l'idea di un abbigliamento di fantasia, ma anche così dobbiamo riconoscere nel bel Leagros qui effigiato uno dei predecessori degli aristocratici cavalieri, che mirabilmente si affollano nel fidiaco fregio della cella del Partenone. Il nome di Leagros riappare su altri due vasi firmati da Euphronios e poichè sette sui quarantacinque vasi, in cui si legge detto nome, sono ancora condotti nella tecnica a figure nere, così non si può fare discendere oltre gli albori del sec. V il periodo in cui l' imberbe Leagros, nel fiore della sua giovinezza, fu lodato come arbitro di eleganza. Tutto si accorda perfettamente con la ipotesi che riconosce in questo personaggio quel Leagros, che da Erodoto (IX,75) sappiamo essere stato ucciso in guerra contro gli Edoni come stratega nel 467.

Ma dalla realtà della vita contemporanea nell' interno della tazza di Euphronios siamo trasportati nella fantasia del mito nei lati esterni; ecco Eracle, l'eroe nerboruto e gigantesco che irrompe con la clava e con l'arco contro Gerione tricorpore; già si ripiega uno dei corpi di Gerione; già colpiti e distesi al suolo, come nella anfora di fabbrica calcidese che osservammo a suo tempo, sono il pastore Eurizione moribondo ed il cane

---

(1) Per (Diot) imos si v. Klein, p. 143 e per (Ones)imos si v. Hartwig. p. 503 e segg. — Pottier, III, p. 101 e *Mon. et Mém. Piot*, XVI, 1909, p. 132 e segg. — Furtwängler in Furtwängler e Reichhold, S. II, p. 132 e segg. — Perrot, X, p. 446 e segg. — Nicole n. 79, c. — Beazley, op. cit., p. 88 e seg. — Hoppin, op. cit., p. 413 — Buschor, p. 170.

(2) Furtwängler e Reichhold, t. 22 — Jahn, n. 337 (Monaco - Collezione di Vasi).

bicipite Orthros, ormai cadavere, stretto parente di Cerbero. Vi è Athena che acccorre, piena di fuoco, verso il suo protetto; vi è Iolao che calmo aspetta la vittoria del suo maggiore amico; vi è una donna, forse la ninfa

Fig. 224. — Tazza di Gerione firmata da Euphronios e da Chachrylion. (Monaco - Collezione di Vasi).

da Furtwängler e Reichhold.

Eriteia, che si dispera. È qui ripreso da Euphronios un tema che già aveva trattato l'arte ceramica anteriore, ma la scena è qui meglio distribuita con particolari maggiori, sì da potere essere adattata alla lunga parete della tazza; manca l'armento per cui Eracle compì la difficile impresa contro il mostro del lontano occidente.

Tale armento si è voluto in prevalenza riconoscere nelle bestie bovine che sono effigiate sull'altro lato della tazza e che, affidate a quattro minori compagni dell'eroe, sarebbero avviate nel lungo cammino alla volta di Tirinto, della reggia di Euristeo. Ma non è improbabile che qui si sia voluto alludere ad un mito diverso, ed è stata espressa la ipotesi [1] che qui sia trattato il mito del furto di bestie bovine compiuto in società dai Dioscuri e dagli Afaridi e che portò a letale litigio le due coppie di fratelli. È in realtà il mito che già l'arte arcaica aveva espresso in una metopa del vetusto tesoro di Sicione nel santuario di Delfi [2].

In questa tazza, accanto a persistenze di convenzionalismi arcaici (busto di prospetto, testa, mani, gambe di profilo in Eracle), accanto a difetti e ad errori (mancanza di zampe nel gruppo delle bestie, espressione errata della mano destra di Eracle), Euphronios palesa già dei progressi forti, innegabili sia nella composizione ben ponderata e veramente ritmica, sia nello slancio delle figure, nella espressione dei vari atteggiamenti ed anche dei sentimenti che agitano i personaggi: si osservi, per esempio, l'occhio del morente Eurizione; la pupilla non è più in mezzo all'orbita, ma è collocata verso la palpebra superiore.

Un progresso ulteriore dell'arte di Euphronios ci è dato dal suo insigne cratere di Anteo, proveniente da Cerveteri, in cui pure è lodato Leagros (fig. 225) [3]. È un cratere a calice, forma che ora appare nella ceramica attica a cui prima era essa ignota, come era ignota alla ceramica di Corinto e di Calcide, e che sembra, come è stato osservato, un ingrandimento di un tipo di nappo proprio della Jonia. E se in questa fase di arte il cratere a calice è tuttora raro, esso invece, accanto al cratere o anfora a volute, è una forma di vaso prediletta nella ceramica contemporanea al grande Polignoto di Taso. E però la sagoma del vaso non è ancora del tutto costituita ed ha un aspetto pesante e schiacciato.

---

(1) Ducati, *Rivista di Storia antica*, 1906, p. 269 e segg.

(2) *Fouilles de Delphes*, IV, t. IV, *b* (Delfi - Museo).

(3) Furtwängler e Reichhold, t. 92 e 93 e Perrot, X, t. VII — Pottier, G. 103 (Parigi - Museo del Louvre, m. 0,46).

Meraviglioso è il gruppo di Eracle e di Anteo lottanti accanitamente tra di loro (fig. 226), gruppo che costituisce uno schema piramidale culminante nelle due teste dei contendenti che, poste l'una accanto all'altra, magnificamente fanno risaltare le diverse, opposte essenze di Anteo e di Eracle: quegli è il brutale, selvaggio gigante di natura inferiore, quasi bestiale con la chioma e la barba ispide ed irsute, con le folte, negre sopracciglia riunite; questi è l'intelligente, benigno atleta greco dalla ricciuta, pettinata capigliatura,

Fig. 225. — Cratere di Anteo firmato da Euphronios (Parigi - Museo del Louvre).
Alinari.

dalla coltivata barba. Anteo è ormai vicino ad essere vinto; afferrato sotto l'ascella destra e sulla spalla sinistra con un colpo magistrale dell'eroe, sta per essere sollevato e per essere poi sbattuto a terra. Il fiero gigante lascia sfuggire un grido di angoscia, ruota le pupille sue e tutto è in lui rabbia convulsa; l'eroe è invece impassibile e freddo e l'aperto suo occhio esprime una luminosa tranquillità. Fuggono agitate le ninfe del luogo, come per-

cosse da improvvisa tempesta, accentuando la drammaticità della scena che, senza dubbio, è documento d' inestimabile valore della potenza espressiva dell'arte pittorica greca alla fine del secolo VI o all' inizio del successivo secolo. È adunque perfezionato da Euphronios il motivo della composizione della scena di Eracle e di Busiride della tazza di Epiktetos.

Ben diversa è la scena del lato posteriore del cratere. In questo vaso è invero quel medesimo contrasto tra mondo reale e mondo mitico, che si è constatato nella tazza precedente di Gerione. Tre giovani ateniesi, Leagros, il celebre Leagros, Kephisodoros ed un terzo lasciato anonimo, assistono,

Fig. 226. — Particolare del cratere di Anteo.
da Perrot.

pieni d'attenzione, ad un concerto che sta per offrire il flautista Polikles, il quale con atto modesto, curvandosi e con eleganza di gesto sollevando un lembo del suo chitone *poderes,* sta per salire sul palchetto, sul *bema* da cui tra breve farà sentire le sue melodiose modulazioni.

Maggior progresso ancora presentano le tazze di Euphronios, in cui è elogiato il nome di Panaitios: sono esse quattro di numero e tra di loro è preminente quella da Cerveteri [1], detta di Teseo per la glorificazione che

(1) Furtwängler e Reichhold, t. 5, e t. 141 — Pottier, G. 104 (Parigi - Museo del Louvre, diam. m. 0,39).

ivi è fatta dell'adolescente eroe di Atene, prototipo ai nobilissimi giovani della aristocrazia ateniese. In questa tazza, che raggiunge essa pure dimensioni colossali misurando cm. 40 di diametro, riprende Euphronios un tema che già abbiamo visto trattato dal suo predecessore Chachrylion, ed anche in questa tazza, come in quella di Chachrylion, nei lati esterni sono esibite alcune imprese dell'eroe in aspetto di gruppi, che ricordano quanto esprimeva la plastica greca nelle metope dei templi. Ed in realtà le quattro imprese di Teseo, che adornano i lati esterni di questa tazza ricordano le metope del tesoro che la pietà degli Ateniesi volle erigere nel santuario delfico [1], ed in cui accanto alle avventure di Eracle sono rappresentate quelle di Teseo. Ed anteriorità di pochi anni esisterebbe per la tazza di Euphronios rispetto alle metope del tesoro se queste, come asserisce Pausania (X, 11,4) e come dopo lunghi dibattiti par sempre probabile, fu innalzato per commemorare la vittoria di Maratona subito dopo il settembre del 490. Ma tra i due monumenti non vi è eguaglianza di schemi se non per la figura del toro di Maratona.

Le imprese invero che Euphronios ha effigiato nei lati esterni della sua tazza sono quelle contro Scirone, contro Procruste, contro Cercione, contro il toro di Maratona. Belli e pieni di agilità sono i movimenti dell'eroe, specialmente degna di attenzione è la figura sua vista di dorso col corpo ripiegato come arco flessibile nell'atto di legare il toro.

Ma di gran lunga più interessante è il mito di Teseo che orna l'interno della tazza (fig. 227). È un mito che prima ci era noto solo da aride notizie di Pausania (I, 17,2), rammentante un dipinto del pittore polignoteo Micone, e di Igino (*Poëticon astronomicon,* II, 5), ma per cui ora possediamo il mosso ditirambo di Bacchilide (XVI). Teseo scende nel mare di Creta a raccogliere l'anello che il tiranno Minosse, schernendo, ha gettato nelle onde; viene l'eroe ricevuto nella reggia di Posidone suo padre e trionfante ritorna alla superficie delle acque. E nel quadro di Euphronios siamo nella profondità marine, a cui accennano i delfini ed in cui un compiacente tritone ha portato il fanciullesco eroe. Pieno di timore, di reverenza sta questi di fronte alla regina delle acque, ad Amfitrite seduta sul trono e che a lui porge con l'anello una corona, simbolo di vittoria. Tra le due figure, tra il mortale e la dea, dominandole ambedue con tutto il capo, è Athena col simbolo suo, la civetta. Così la dea segue dovunque i suoi protetti, Eracle

---

(1) *Fouilles de Delphes,* IV, t. XXXVIII-XL; t. XLVI-XLVII (Delfi - Museo).

e Teseo, per attestare loro la propria benevolenza e per infondere in loro la fiducia nella vittoria nelle difficili imprese.

Delicate nelle forme sottili sono le figure che Euphronios ha espresse: la dea Athena rammenta assai per tale snellezza signorile una

Fig. 227. — Teseo in fondo al mare in tazza firmata da Euphronios (Parigi - Museo del Louvre).
Alinari.

figura di lamina bronzea dall'acropoli di Atene [1] ed anche la figura della stessa dea su rilievo votivo marmoreo, pure dall'acropoli [2]. E si constata nel dipinto di Euphronios qualche ingenuità o inabilità espressiva, come

(1) Perrot, VIII, fig. 309 (Atene - Museo Nazionale).
(2) Perrot, VIII, fig. 314 (Atene - Museo dell'Acropoli).

nelle due destre di Teseo e di Amfitrite che si tendono l'una verso l'altra; se vi è ancora alcunchè di compassato nel rendimento così regolare delle pieghe degli abiti, spira tuttavia dalla intiera scena un sì soave profumo arcaico, un senso di sì tranquilla serenità, che si è indotti a tributare incondizionata ammirazione verso un'opera concepita e condotta con sì profonda coscienza d'arte, con tanta accuratezza di esecuzione. È una ammirazione analoga a quella che proviamo dinanzi ad un'opera del mistico Beato Angelico, chè mistico quasi è il quadro che Euphronios è riuscito ad esprimere nel tondo interno della sua tazza.

La superiorità di Euphronios sui ceramisti contemporanei, anche per quel che concerne le prime sue opere ricollegantisi a Chachrylion, è innegabile; tale superiorità possiamo constatare, per esempio, qualora si prenda in esame una tazza insigne, che può essere considerata come contemporanea ai primi lavori di Euphronios. La tazza, proveniente da Tarquinia (fig. 228) (1), reca la firma del pittore Oltos (2) e del fabbricante Euxitheos e per grandezza può essere messa accanto a quella di Gerione dipinta da Chachrylion, misurando cm. 42 di diametro.

Nell' interno del vaso Oltos si è mantenuto fedele alle tradizioni della cerchia di Epiktetos: una figura singola, qui di guerriero combattente, è adattata alla circolare superficie; ma l'esempio di Euphronios è seguito da Oltos nella decorazione dei lati esterni, ove si svolge un'unica, ampia scena desunta dal mito. È un momento anteriore dell'episodio già trattato da Klitias nel vaso François: qui è il ritorno all' Olimpo di Efesto accompagnato da Dioniso e dal suo *thiasos*; nella tazza di Oltos è la partenza dall'Olimpo di Dioniso per andare a vincere le riluttanze dell' impermalito zoppo iddio. Così tale tema ha offerto ad Oltos la occasione di riprodurre una di quelle assemblee di divinità, la quale, pel modo con cui è stata espressa, più che ogni altra si avvicina alla riunione di numi dell'Olimpo nel fregio orientale del tesoro di Cnido o di Sifno a Delfi (3).

Sapienza riflessiva, lucido ordine, dignità augusta nei personaggi, tuttavia non jeraticamente rigidi, ma pacatamente mossi, si devono ammirare nelle ben ponderate composizioni di Oltos nei due lati della sua tazza tarquiniese. Da una parte sono i personaggi del *thiasos*: Dioniso che sta

---

(1) *Mon. dell' Inst.*, X, t. XXIII-XXIV (Tarquinia - Museo Nazionale Tarquiniese).

(2) Klein, p. 134 e segg. — Hartwig, p. 71 e segg. — Walters, I, p. 429 e segg. — Pottier, III, p. 903 e segg. — Perrot, X, p. 468 e segg. — Nicole, n. 100 — Beazley, op. cit., p. 7 e segg. — Hoppin, op. cit., I, p. 447 e segg. e II, p. 247 e segg. — Buschor, p. 152 e segg.

(3) Perrot, VIII, fig. 170 e 171 (Delfi - Museo).

per salire sulla quadriga, accompagnata da due Menadi e da due Sileni abilmente disposti, sì da avvivare l'assieme della scena e renderla interessante assai; ed anche in questi sfrenati seguaci del dio del vino è una re-

Fig. 228. — Tazza firmata da Oltos e da Euxitheos (Tarquinia - Museo Nazionale). da *Mon. d. Inst.*

lativa compostezza, che è consona col luogo sublime in cui essi si trovano e che produce una impressione ben diversa dalla brutale lascivia che in analoga circostanza impronta i Sileni del vaso François.

Un sentimento di fervida religiosità emana dalle solenni figure olimpiche: Zeus nel mezzo con l' ignudo Ganimede di fronte, che col suo tenero corpo di fanciullo stante rompe la monotonia degli schemi delle divinità sedute, e da una parte Athena, Hermes ed Hebe e dall'altra Estia, Afrodite ed Ares; pacate parole si scambiano tra di loro e le loro mani si agitano con gesti eleganti, signorili. L'analogia con lo Zeus isolato, preminente, e coi gruppi sì a sinistra che a destra del fregio di Delfi è vivissima: non vi è già eguaglianza di schemi e di motivi, ma vi è comunanza di concepimento e di linguaggio di arte. E nell'assieme così bello per sapiente armonia tutto è animato, perchè vari sono i particolari, i singoli atteggiamenti e gesti sono opportunamente avvicendati, diversi sono gli attributi e diverse persino sono le forme dei sedili. Certo è che, basandoci su questa insigne tazza, Oltos è il ceramista che meglio ha saputo avvicinarsi agli esempi forniti da Euphronios, che egli si sforza di raggiungere, di eguagliare. Ma il temperamento artistico di Oltos è diverso da quello di Euphronios; non ha di questi la forza audace, non ha la drammaticità possente o la grazia squisita. Quello di Oltos è un temperamento di minor vigore, ma dalla equilibrata pacatezza, che sa osare e volere solo nella misura che gli è concessa, irraggia un riposante senso di luminosa armonia.

Ma la superiorità di Euphronios sui ceramisti contemporanei ci appare pure nel confronto con le opere di un altro artista, Smikros [1], di cui ci sono pervenuti, provvisti della sua firma come decoratore, due *stamnoi*. Uno di questi *stamnoi* dall'Etruria [2] ci offre dinanzi agli occhi la scena di un banchetto (fig. 229), tema trattato con frequenza in questa ceramica di stile severo e di cui un esempio vedemmo in una tazza di Epiktetos. Tre giovani della bella vita ateniese stanno semisdraiati su *klinai* ed ai piaceri della tavola e del vino aggiungono l' amabile compagnia di tre donne e di una flautista. Simmetrica è la composizione, ma varietà aggradevole è nei motivi; nel frattempo due servi del convito si riforniscono di vino presso un enorme *deinos*, uno con sforzo assai bene riprodotto sta per portare presso i banchettanti l'anfora ricolma, e l'altro è venuto per riempire l'anfora vuota.

Ora, nella pittura di Smikros vi è sapienza compositiva e ricerca di motivi vari ed acconci alla situazione; così un profumo di gentilezza emana

(1) Gaspar, *Mon. et Mém. Piot*, IX, 1902, p. 15 e segg. — Perrot, X, p. 518 e segg. — Nicole, n. 112 Hoppin, op. cit., II, p. 416 e segg.

(2) *Mon. et Mém. Piot*, IX, 1902, t. II e III (Bruxelles - R. Musei delle Arti decorative).

dalla figura di etera che sta per cingersi la fronte con una benda. Ma la inesperienza di Smikros risalta in altre parti della pittura, ove talora vi è errore e confusione e per di più da tutto l'assieme non risalta quella forte spiccata individualità artistica che è il suggello assai appariscente delle opere firmate da Euphronios. Smikros è al confronto mediocre, poichè non sa ancora sciogliersi dai ceppi del passato; egli è nell'imbarazzo quando tenta

Fig. 229. — Scena di banchetto su *stamnos* di Smikros (Bruxelles - R. Musei delle Arti decorative). da *Mon. et Mém. Piot.*

movimenti complicati, mentre non si azzarda nemmeno a cimentarsi nello scorcio. Ed il suo timido attaccamento al passato si manifesta anche nel metodo di delimitare il contorno della chioma sul fondo nero mediante l'uso della linea incisa; eppure questo metodo già era stato abbandonato dal ceramista Hypsis, che con tutta verosimiglianza è più anziano di Smikros.

Nella cerchia dei ceramisti di stile severo Euphronios è adunque, sulla base delle opere sino a noi pervenute, una delle figure preminenti; del largo favore, che i suoi prodotti dovevano godere nei mercati, una prova indiretta si ha in una frase orgogliosa e stizzosa che uno dei suoi concorrenti, il ceramista Euthymides, esprime in un suo vaso. Di Euthymides, [1]

(1) Klein, p. 193 e segg. — Hoppin, *Euthymides*, 1896 — Furtwängler in Furtwängler e Reichhold, S. I, p. 63 e segg., p. 173 e segg., S. II, p. 109 e segg. — Hauser, ivi, S. II, p. 222 e segg. —

che si professa figlio di Polias, forse dello scultore noto a noi da due basi dell'acropoli di Atene [1], possediamo cinque vasi firmati, mentre una quindicina di vasi anonimi gli è con certa fondatezza attribuita; rare sono le tazze, anzi delle opere firmate una sola ha la forma di tazza. Prevalgono invece i vasi grandi, le anfore; onde anche nella scelta delle sagome di vasi Euthymides, ricollegandosi alla tradizione di Andokides, si contrappone ad Euphronios il quale, preferendo la tazza, si ricollega agli innovatori Chachrylion ed Epiktetos.

Su di un'anfora vulcente [2] è espressa la sfida al competitore suo; la la firma dell'artista è qui complessa e si ripartisce nei due lati del vaso; *egrapsen Euthymides o Poliou os oudepote Euphronios* (dipinse Euthymides, figlio di Polias, come non dipinse mai Euphronios). Esaminiamo perciò questi dipinti per vedere se tale alto giudizio espresso dal loro autore corrisponde alla realtà.

In uno dei lati del vaso (fig. 230) è un imberbe guerriero che si arma ed è rappresentato nel momento in cui si allaccia la corazza; appare di fronte con il volto ed una gamba di profilo: a destra una donna gli porge l'elmo e la lancia, a sinistra assiste un vecchio poggiato sul bastone. A queste tre figure, che riproducono una composizione di ornamento generico, sono dati tre nomi illustri del mito: Ettore, Ecuba e Priamo. E denominati sono pure i tre personaggi, Komarchos, Eledemos e Teles che sull'altro lato del vaso si danno a pazza danza dopo copiose libazioni.

Manifesto è il progresso di queste figure di Euthymides rispetto a quelle di Andokides; sono esse trattate con maggiore ampiezza, con conoscenza maggiore delle parti anatomiche, con espressione assai più vivace dei piedi e delle mani, con trattamento meno schematico del panneggio. Ne è da tacere il tentativo di Euthymides nel cimentarsi in audaci motivi come quello della esibizione di fronte di Ettore; si avverte inoltre lo sforzo nel dare un carattere ai vari personaggi, nel quale sforzo in grado maggiore è riuscito Euthymides nel vecchio Priamo, pieno di sollecita premura pel

---

Walters, I, p. 427 e segg. — Pottier, III, p. 930 e segg. — Perrot, X, p. 455 e segg. — Hoppin, *J. H. S.*, XXXV, 1913, p. 189 e segg. e *Euthymides and his Fellows*, 1916 — Nicole, n. 80 — Beazley, op. cit., p. 32 e seg. — Hoppin, *A handbook* ecc., I, 1919, p. 430 e segg. — Herford, p. 80 e seg. — Buschor, p. 153 e seg.

(1) Nicole, n. 80, p. 29.

(2) Furtwängler e Reichhold, t. 14 — Jahn, n. 378 (Monaco - Collezione di Vasi, m. 0,60).

figlio suo, che è in procinto di partire pel duro combattimento. Ma tutto ciò si riscontra anche nelle opere di Euphronios, in cui anzi le qualità che si devono constatare nei dipinti di Euthymides sono vieppiù accentuate per potenzialità maggiore di arte; nulla dunque giustifica la confidenza così ingenuamente orgogliosa che della superiorità del proprio pennello ha Euthymides. Il quale ben poco ha osato, ben poco ha inventato in confronto di

Fig. 230. — Ettore che si arma su anfora di Euthymides (Monaco - Collezione di Vasi).
da Furtwängler e Reichhold.

Euphronios. Si prova quasi un senso di vuoto nell'osservare le composizioni dell'emulo di questi, ed anzi il contenuto di tali composizioni è monotono e banale e talora vi è ripetizione. Non mai Euthymides si azzarda a cimentarsi, come fa Euphronios, e con vera fortuna, nella illustrazione difficile di miti ed invano si cercherebbero nelle sue opere dei capolavori come la lotta di Eracle e di Anteo, come l'accoglienza di Amfitrite a Teseo nel fondo del mare.

Un ceramista che ha caratteri affini a quelli di Euthymides e che siamo indotti a giudicare a lui superiore è quel Phintias [1], che certo come Pamphaios non doveva essere molto esperto nello scrivere, in quanto che nei vasi da lui firmati il nome suo ci appare storpiato in Philtias, in Phintis. Come Euthymides, coltiva egli le forme di vasi grandiosi ricollegandosi per l'anfora ad Andokides; come Euthymides esprime l'elogio di Megakles; ma Phintias più che Euthymides viene attratto anche dalla forma della

Fig. 231. — Tazza firmata da Phintias (Monaco - Collezione di Vasi). da Furtwängler e Reichhold.

tazza, allora preferita, e su nove vasi da lui firmati ben cinque sono *kylikes*. Di queste una, forse la più antica delle opere a noi note di Phintias, proveniente da Vulci [2], ci palesa il nome del capo dell'officina in cui Phintias fu dapprima decoratore; è esso un certo Deiniades [3]. E questa tazza (fig. 231) si

(1) Klein, p. 191 e segg. — Stuart Jones, *J. H. S.*, XII, 1891, p. 366 e segg. — Hartwig, p. 167 e segg. — Hauser, *Iahrbuch*, X, 1896, p. 108 e segg. — Walters, I, p. 428 e segg. — Furtwängler in Furtwängler e Reichhold, S. I, p. 168 e seg. e S. II, p. 167 e segg. — Hauser, ivi, S. II, p. 273 e segg. — Perrot, X, p. 460 e segg. — Nicole, n. 106. — Beazley. p. 28 e segg. — Hoppin, op. cit., II, p. 333 e segg. — Buschor, p. 155 e segg.

(2) Furtwängler e Reichhold, t. 22 — Iahn, n. 401 (Monaco - Collezione di vasi).

(3) Klein, p. 191 e seg. — Nicole n. 73.

ricollega strettamente ai primi prodotti ceramici a figure rosse, con un'unica figura di Sileno che adorna il tondo interno, con la disputa tra Apollo ed Eracle pel tripode, con l'avventura di Eracle e del gigante Alcioneo. E tutte le figure nella loro esecuzione accurata tradiscono le forme di un arcaismo assai pronunziato, sia negli schemi che nei vari particolari anatomici, mentre l' imbarazzo, la inabilità nella composizione chiaramente risaltano al con-

Fig. 232. — Anfora di Phintias: Eracle ed Apollo lottano pel tripode (Tarquinia - Museo Nazionale).
da *Mon. d. Inst.*

fronto delle scene magnificamente concepite delle tazze di Euphronios. Per di più alcuni tratti della muscolatura sono resi non già a vernice nera, diluita, ma a graffito, col vieto metodo cioè della tecnica a figure nere, in cui aveva ragione di essere, ma che nella nuova tecnica a figure risparmiate non è se non un controsenso.

Ma ben superiore si esplica l'arte di Phintias, ormai più progredita, in un'anfora di Tarquinia [1]. È un'anfora a metope che, insieme a quella di

(1) Furtwängler e Reichhold, t. 91 (Tarquinia - Museo Nazionale Tarquiniese).

Euthymides, si ricollega alle anfore a figure nere e a tecnica mista. E, come in parecchie di queste ultime, mentre da un lato è riserbata una scena mitica, nell'altro lato è il ricordo, la glorificazione del nume, il cui dono prezioso, lo scintillante vino, doveva essere raccolto nel recipiente. Il tema mitico trattato (fig. 232) è la lotta tra Eracle ed Apollo per il possesso del tripode, tema dunque che Phintias riprende dopo la tazza suddetta e che perfeziona, tema che non molto prima della tazza stessa l'arte jonica aveva trattato nel frontone a noi pervenuto del tesoro di Cnido o di Sifno a Delfi [1] e che non è estraneo alla pittura vascolare a figure nere. E ben si adatta

Fig. 233. — Anfora di Phintias: Dioniso ed il *thiasos*.
(Tarquinia - Museo Nazionale).
da *Mon. d. Inst.*

tale composizione di lotta allo spazio rettangolare dell'anfora, producendo quasi l'effetto di una traduzione in disegno lineare di una metopa a rilievo. Gli accenti di un'arte ormai sciolta da alcuni dei legami dell'arcaismo si palesano nella espressione di una delle gambe di ciascun contendente che si presenta di prospetto.

Ma ancor più pregevole è il quadro dionisiaco (fig. 233); anche qui, come nella scena a figure nere dell'anfora nello stile di Andokides, campeggia

---

(1) *Jouilles de Delphes*, IV, t. XVI-XVII, 1 (Delfi - Museo).

nel mezzo verso destra, tra due coppie di figure, il personaggio di Dioniso barbuto con gli attributi del *kantharos* e del tralcio di vite; ma quale spiccato progresso, al confronto, sia per quel che concerne la figura del nume, sia per le altre figure dionisiache! Vi è piena emancipazione dai modelli tradizionali. A destra un Sileno ed una Menade si avanzano; finissimo è il modo col quale è stato delineato il lascivo demone dei boschi coi flauti nella destra, ma singolarmente degna di ammirazione è la figura della Menade, in cui dalla testa mezzo rovesciata all' indietro appare l'eccitamento, il delirio, si può dire, prodotto dall'orgia sacra al nume, ed accentua tale effetto in questa magnifica figura la pantera pur essa eccitata, che con elastico balzo si è poggiata al seno e al collo della Menade. Non meno interessante è l'aggruppamento di una Menade e di un Sileno a sinistra: il volto di questi è audacemente espresso di prospetto e con la fronte rugosa e bassa, con le folte sopracciglia unite, con l'ampio naso schiacciato dalle aperte narici, con la bocca carnosa e con la rigogliosa barba, risveglia l' idea di un mascherone ricollegandosi ai mascheroni silenici dei medaglioni interni di tazze joniche.

Certo è che Phintias con questa scena dionisiaca ha già raggiunto in modo egregio quegli aggruppamenti audaci e lascivi che, pur col progresso dello stile e con la emancipazione dalle formule arcaiche, s' incontreranno nella ceramica posteriore del pieno secolo V. Meglio che le opere firmate da Euthymides, questa di Phintias è la testimonianza di uno sforzo verso il nuovo, verso un sensibile progresso e però meglio che i dipinti dell'orgoglioso e vanesio Euthymides questa anfora ha diritto di essere collocata accanto ai prodotti di Euphronios. Sulla base adunque del materiale sino a noi pervenuto ed anche tenuto conto che questa base può mutarsi mercè nuove scoperte e che il cieco caso ha fatto apparire alla luce talora di un ceramista solamente prodotti mediocri e scadenti, di un altro ceramista invece prodotti di eccezionale valore, abbiamo ogni ragione di collocare Euphronios molto al di sopra di Euthymides e di ritenere come il migliore rappresentante di un indirizzo diverso e, sotto determinati aspetti, contrario ad Euphronios il ceramista Phintias. Il quale non si azzarda, come Euphronios, a sviluppare in vaste scene assai ritmicamente costruite, i temi offerti da vari miti drammatici, nè tenta di esprimere, come Euphronios ed i suoi seguaci, specialmente come Brygos, col disegno dell'occhio e della bocca il forte turbamento dell'animo, il dolore fisico, la imminenza della morte. Ma Phintias non si dimostra al confronto privo di iniziative, come bene appare dalla mirabile scena dionisiaca dell'anfora tarquiniese; nella sua opera è un continuo, spiccato progresso, mentre il repertorio delle scene da lui

trattate dalla vita comune o generica contemporanea si allarga al mito. Ma per la composizione Phintias rimane oppure non può se non rimanere ligio al passato, variando tuttavia negli schemi e nei singoli aggruppamenti.

Prima di passare ad altri maggiori maestri di stile severo, sarà opportuno soffermarsi un pò su di un ceramista, la cui opera deve essere collocata accanto alla prima produzione di Euphronios e di Euthymides ed in cui si ha il mantenimento di quell'indirizzo grazioso, miniaturistico che ci appare nella idria di Hypsis. Pasiades [1] è un artista del colore perchè, oltre a due *alabastra* policromi con la tecnica a fondo bianco, ci è pervenuta da Capo Kolias una tazza [2], secondo ogni probabilità recante i residui del nome suo, in cui le figure tuttora conservano il carattere dell'arte della cerchia di Epiktetos ed in cui nei lati esterni è seguita la medesima tecnica policroma su fondo bianco.

Fig. 234. — Figure muliebri su *alabastron* di Pasiades. (Londra - Museo Britannico).

da Perrot.

Degno di menzione è l' *alabastron* da Polistis-Chrysokou (Cipro) (fig. 234) [3]; adorno di figure muliebri, si ricollega in certo qual modo alla tradizione rappresentata, per esempio, dall'*alabastron* che esaminammo a due figure policrome su fondo nero. Pasiades così si riallaccia ai primi tentativi di rinnovazione della pittura vascolare, irrigiditasi nella vieta tecnica a figure nere e, in luogo di ricorrere alla novella tecnica a figure rosse comunemente seguita, perfeziona la policromia trasformando in bianco il fondo nero, su cui sono espresse le figure. E mantiene Pasiades il repertorio figurativo rappresentato in principal misura da figure muliebri.

---

(1) Murray, *J. H. S.*, VIII, 1887, p. 317 e segg. — Klein, p. 222 e seg. (il nome ivi è trascritto in Iasiades) — Perrot, X, p. 697 e segg. — Nicole, n. 63 — Hoppin, op. cit., II, p. 327 e seg.

(2) *Mon. d. Inst.*, X, t. XXXVII, *a* (Gotha - Museo).

(3) *J. H. S.*, VIII, 1887, t. LXXXII — Walters, II, B. 668 (Londra - Museo Britannico).

Graziosissime sono le due donne disegnate da Pasiades nel suo *alabastron;* costituiscono esse un anello ulteriore, rispetto alle figure della idria di Hypsis nello sviluppo che condurrà alle soavi figure di Meidias e della sua cerchia della fine del secolo V. Una delle due dame allunga la sinistra con una patera per libazione in atteggiamento composto; la sua compagna invece con vivace movimento si avanza a lei incontro tenendo un ramoscello in ciascuna mano; nel mezzo è un trampoliere, una cicogna domestica. Come è mosso l'abito jonico della figura a destra, così a pieghe regolari e verticali si modella sul corpo l'abito nella donna a sinistra. A quella una pelle ferina annodata al collo dona un carattere dionisiaco, in questa è curiosa l'acconciatura della chioma raccolta in un ciuffo, su cui è piantata una piuma a ventaglio. Rituale deve essere adunque la scena qui rappresentata; ma si è ben certi che vi sia connessione col culto di Dioniso? O non si potrebbe pensare piuttosto ad Afrodite, dato anche lo scopo a cui era destinato il vasetto, che doveva contenere liquidi profumati per l'adornamento muliebre?

Accanto ad Euphronios altri tre ceramisti sono degni di speciale menzione, sia per le loro esimie qualità, sia per la frequenza relativa dei prodotti sino a noi pervenuti. Douris, Hieron e Brygos sono i nomi di questi maestri che sembrano essere stati più giovani del loro quarto e maggiore collega.

Douris [1], forse samio di origine, dovette essere assai fecondo decoratore; il suo nome ricorre su trentasei vasi, che sono in grande maggioranza delle tazze. Su cinque *lekythoi,* ciascuna adorna di una singola figura, la firma del ceramista è ristretta al nome suo senza voce verbale, la quale altrove è costantemente *egrapsen,* all'infuori che in un *kantharos* in cui è inoltre la voce *epoiesen.* In Douris dobbiamo constatare un temperamento analogo a quello di Nikosthenes: grande facilità di lavoro e perciò lavoro quasi sempre frettoloso, onde nell'opera di Douris si avvertono delle ineguaglianze, perchè accanto a parecchi vasi in cui banale è il tema trattato, sommaria è la esecuzione, eccitano la nostra ammirazione alcuni prodotti suoi veramente encomiabili sotto ogni aspetto. Onde, se talora non vi fosse

---

(1) Klein, p. 150 e segg. — Rayet e Collignon, op. cit., p. 178 e segg. — Hartwig, p. 200 e segg. e p. 583 e segg. — Walters, I, p. 434 e segg. — Pottier, III, p. 952 e segg. e *Douris et les peintres de vases grecs,* 1905 — Rhomaios, *Eph. Arch.,* 1907, p. 219 e segg. — Furtwängler in Furtwängler e Reichhold, S. I, p. 76 e seg., p. 114 e segg., p. 246 e segg., p. 267 e segg., S. II, p. 83 e segg. — Hauser, id., S. II, p. 230 e segg. e S. III, p. 87 e segg. — Waldhauer, *Revue Arch.,* 1913, I, p. 31 e segg. — Perrot, X, p. 523 e segg. — Dugas, p. 648 — Nicole, n. 74 — Buschor, *Jahrbuch,* 1916, p. 74 e segg. — Beazley, op. cit., p. 97 e segg. — Hoppin, op. cit., I, p. 208 e segg. — Herford, p. 92 — Buschor, p. 173 e segg.

la esplicita testimonianza della firma, noi saremmo quasi costretti a non attribuire ad un solo ceramista pitture talora assai dissimili tra di loro, chè, anche se non si tien conto dei casi in cui di assai diverso valore è la esecuzione, ci sorprende qualche volta la freddezza di un dipinto al confronto della foga, dell'audacia di un altro dipinto. Tuttavia nell'opera di Douris possiamo desumere varie fasi: vi è la fase della giovinezza, in cui Douris collabora nella officina di Kleophrades [1] e di Python, di quel Python che ebbe per decoratore anche Epiktetos, e questa è una fase di arcaismo timido; e vi è la fase dello stile più sviluppato, in cui Douris lavorò nella officina di Kalliades [2], e vi è infine la fase dell'arte matura, in cui Douris probabilmente fu fabbricante e decoratore nel tempo stesso.

Celebre di Douris è la tazza da Cerveteri [3] con scene scolastiche, le quali costituiscono una documentazione figurata di grande valore per la conoscenza della pedagogia ateniese, ma artisticamente parlando assai più di questa tazza, di carattere piuttosto freddo, ci interessano due altri vasi di Douris, una tazza da S. Maria di Capua ed un *kantharos* di ignota provenienza.

La tazza [4] appartiene alla officina di Kalliades e con la sua sagoma dal piede grosso e corto, dalla vasca profonda, dall'alta gola nella parte sua superiore si ricollega a modelli del secolo V ed è analoga alla tazza esaminata di Hegesiboulos. Non solo, ma vi è profusione di iscrizioni, poichè, oltre alle firme del decoratore e del fabbricante, oltre alle denominazioni date a quasi tutti i personaggi rappresentati, è nell'interno del vaso l'elogio del bello Hermogenes con una frase, il cui senso non è ancora stato interpretato. I dipinti costituiscono come una mitica trilogia desunta dalla saga troiana: nei lati esterni è la lotta tra Menelao e Paride (libro terzo della Iliade), è la lotta tra Aiace ed Ettore (libro settimo della Iliade); nel tondo interno l'ucciso Memnone è trasportato dalla dolente madre sua, da Eos. Non tanto ci attirano i duelli dei lati esterni, ove i combattenti sono assistiti dalle divinità: Afrodite è dietro Menelao per trattenerlo dall' inseguimento del pavido Paride, assistito da Artemis, mentre nell'altro lato dietro

(1) Klein, p. 149 — Nicole, n. 92. Per il pittore dalla officina di Kleophrades, si v. Hartwig, p. 400 e segg. (sarebbe un Amasis II). — Hauser, in Furtwängler e Reichhold, S. II, p. 228. — Perrot X, p. 526. — Beazley, *J. H. S.*, XXX, 1910, p. 36 e segg.; XXXVI, 1916, p. 123 e segg. — *Attic red-figured Vases* ecc., p. 40 e segg. — Hoppin, op. cit., II, p. 136 e segg. — Herford, p. 83 — Buschor, p. 170.

(2) Nicole, n. 91.

(3) Furtwängler e Reichhold, t. 136. — Furtwängler, n. 2285 (Berlino - Musei, *Antiquarium*).

(4) Perrot, X, fig. 299, 301, 302 e t. XI, 2. — Pottier, G, 115 (Parigi - Museo del Louvre).

Aiace è Athena, dietro Ettore, caduto per un colpo di sasso, è Apollo. Vi è cosciente diligenza dell'artista nello esprimere i personaggi, sia nel loro assieme che nei particolari; essi spiccano vigorosamente pieni di movimento sul fondo della vernice nero-lucente, ma nulla vi è che ivi si sollevi dal comune.

Singolare è invece il tondo interno (fig. 235) che, accanto al tondo interno

Fig. 235. — Eos e Memnone nella tazza di Douris e di Kalliades (Parigi - Museo del Louvre).
Alinari.

della tazza di Teseo di Euphronios, è uno dei quadri più belli della pittura degli antichi sino a noi pervenuta. È, come è stato osservato [1], una scena che a noi rammenta in modo sì vivo la *Mater Dolorosa* cristiana, una delle tante Pietà dell'arte del rinascimento. È supponibile che Douris si sia inspirato ad un quadro della grande pittura contemporanea. La dea, personifica-

(1) Pottier, *Douris*, p. 72.

zione dell'aurora, simbolo di luce e di gioiosa promessa ai mortali, è qui sotto ben triste aspetto; ha raccolto essa dal campo di battaglia il denudato, inanime corpo del suo figlio diletto, insozzato di sangue e di polvere, e, fissandolo con lungo sguardo di sconsolato amore, lo sostiene per trasportarlo lungi dalla battaglia in cui egli è caduto. È un muto, ma intenso dolore che è diffuso nella alata, bellissima dea e che l'avvicina nella nostra mente non solo ad un'altra madre addolorata del mondo pagano, a Demeter, ma

Fig. 236. — *Kantharos* firmato da Douris (Bruxelles - R. Musei di Arti decorative). da Furtwängler e Reichhold.

al simbolo più sublime, più commovente nelle credenze cristiane, della madre orbata, ed in modo nefando, del proprio figlio, a Maria vergine. E per di più, dinanzi alla snella figura del morto, al suo volto incorniciato dalla fiorente chioma e dalla lunga barba, l'animo nostro è in modo irresistibile attratto a ricordare Colui che redense l'umanità morendo sulla croce infame. Ripetiamo le parole di un finissimo conoscitore dell'arte greca [1]: « per quale miracolo di arte, per quale inatteso incontro l'arte pagana e la cristiana si trovano riunite nel medesimo pensiero, espresso sotto la medesima forma? Non è in ciò la prova che, attraverso i secoli, i grandi artisti comunicano col pensiero e che per dire le emozioni della vita creano

(1) Pottier, op. cit., p. 76.

un medesimo linguaggio ? . . . . . L'arte si libra al di fuori dello spazio e del tempo: più che ogni altra cosa, essa rende tangibile la solidarietà delle generazioni umane che si succedono senza conoscersi ».

Fig. 237. — Amazzonomachia su *kantharos* di Douris.
da Furtwängler e Reichhold.

Nel *kantharos* (fig. 236), di cui Douris si professa anche fabbricante [1], è un genere di rappresentazione che avrà speciale fortuna nell'arte polignotea, cioè il combattimento contro le Amazzoni (fig. 237), ma, mentre nell'arte polignotea l'amazzonomachia è riferita quasi sempre a Teseo, in questo vaso di stile severo ed in un altro che tra non molto prenderemo in esame l'eroe com-

---

(1) Furtwängler e Reichhold, t. 74,1 (Bruxelles - R. Musei di Arti decorative).

battente contro le pugnaci vergini è Eracle. Il quale eroe su di un lato sta per immergere la spada nel petto della sua avversaria caduta, mentre sull'altro lato il protagonista è il compagno di Eracle, cioè Telamone; le Amazzoni sono in numero prevalente, anzi tutte le figure sono di Amazzoni all' infuori di quelle dei due eroi.

Eracle nel *kantharos* di Douris ci si presenta come una derivazione dallo schema arcaico usuale, in cui egli è sempre diretto da sinistra a destra, come nella tazza di Euphronios di Gerione; ma, al confronto della figura dell'eroe su questa tazza, l' Eracle del *kantharos* ha minore pesantezza, maggiore scioltezza e vivacità. E vivaci e fresche sono tutte le figure disposte in ritmiche composizioni, mentre la eleganza delle loro forme slanciate è resa più forte dalle piccole proporzioni delle teste. Con ragione, sebbene qui il corpo umano presenti snellezza maggiore, questo *kantharos* è stato avvicinato (1) alle sculture dei frontoni del tempio di Aphaia in Egina, ed invero l'Amazzone arciera sul lato di Eracle ricorda gli arcieri egineti, specialmente l'Eracle del frontone orientale (2), e l'Amazzone colpita da Telamone che cade con una gamba piegata e l'altra allungata, ricorda due analoghe figure del frontone medesimo (3). Vi è profonda analogia di concepimento che si avverte anche in quel che di voluto, di posa che hanno le figure, sia del vaso dipinto ateniese che del frontone egineta. E tale analogia trova la sua ragione di essere nella contemporaneità dei due monumenti, eseguiti, si può dire, nella medesima corrente e sotto le stesse esigenze artistiche. Ma è innegabile che maggiore eleganza, raffinatezza maggiore è in questo *kantharos* che ben può essere definito il capolavoro di Douris.

Al contrario di Douris, il ceramista Hieron (4) firma costantemente le sue opere con la voce verbale *epoiesen:* egli era perciò un capo di officina, e, poichè su di un *kantharos* proveniente dalla Grecia (5) egli nomina il padre suo che forse è un certo Medon, nome frequente nell'Attica, così Hieron come Euthymides, figlio di Polias, deve essere ritenuto cittadino

---

(1) Si v. Perrot, X, p. 543 e segg.; per altri vasi di Douris confrontati coi marmi di Egina, si v. Furtwängler, *Aegina, Das Heiligtum der Aphaia*, p. 341 e segg.

(2) Brunn-Bruckmann, t. 27 (Monaco - Glittoteca).

(3) Furtwängler, op. cit., p. 244 e segg. e t. 105 e t. 106 (ricostruzione del frontone orientale).

(4) Klein, p. 162 e segg. — Rayet e Collignon, p. 201 e segg. — Hartwig, p. 270 e segg. — Pollak, *Zwei Vasen aus der Werkstatt Hierons*, 1900 — Walters, I, p. 436 e segg. — Pottier, III, p. 975 e segg. — Furtwängler e Reichhold, S. I, p. 236 e segg., S. II, p. 124 e segg., p. 186 e segg. — Leonhard, *Ueber einige Vasen aus der Werkstatt Hierons*, 1912 — Perrot, X, p. 473 e segg. — Dugas, p. 648 — Nicole, n. 88 — Hoppin, op. cit., II, p. 38 e segg., p. 94 e segg. (Makron).

(5) Pollak, op. cit., t. IV-V (Boston - Museo di Belle Arti).

ateniese. L'officina di Hieron dovette essere assai attiva, perchè esistono con la etichetta di Hieron ventisette vasi intieri, oltre a minuti frammenti (tre manichi ed un piede di tazza); forma consueta è pure qui, come presso Euphronios e Douris, la tazza, ma completamente escluse, al contrario di ciò che si avverte presso questi due ceramisti, sono le forme maggiori di vasi, il cratere e lo *psykter*, mentre di Hieron si annoverano tre *skyphoi* ed un *kantharos*.

Chi furono i decoratori dei vasi fabbricati nella officina di Hieron? Uno di essi è menzionato ed il suo nome Makron (1), seguito dalla voce *egrapsen*, appare su uno dei prodotti più insigni, se non il più insigne, su di uno *skyphos* proveniente dalla necropoli dell'antica Suessula in Campania. Ma non pare che Makron sia stato l'unico decoratore dei vasi di Hieron, attese le differenze di stile che esistono tra i vasi stessi; uno di questi pittori sarebbe il cosiddetto *Maestro dalla testa calva* (2), sotto la quale denominazione si è cercato di costituire una serie omogenea di vasi dipinti. Certo è ad ogni modo che nei vasi di Hieron, se non mancano le monotone composizioni di colloqui amorosi di giovani con donne o fanciulli, tema questo che doveva essere caro ai gusti della clientela ateniese del Ceramico, non mancano neppure le illustrazioni dei miti di carattere altamente drammatico e talora con la espressione di complicati e difficili sentimenti intimi dell'animo, onde è che non dobbiamo ritenere il gruppo dei vasi insigniti del nome di Hieron inferiore a quelli su cui si leggono i nomi di Euphronios, di Douris, di Brygos.

Merita esame speciale lo *skyphos* suddetto di Suessula (3), le cui scene improntate di epica solennità emergono, insieme ad altri insigni campioni, nella folla dei prodotti di pittura ceramica di stile severo. Le scene dello *skyphos* si riferiscono alla bellissima tra le mortali, ad Elena fatale: da un lato è il rapimento suo per opera di Alessandro, dall'altro è il suo inseguimento nella notte della distruzione di Ilio per parte di Menelao; sono i due episodi che nell'*epos* erano rispettivamente cantati nei canti Ciprioti e nella Piccola Iliade di Lesche (si v. lo scolio al v. 155 e seg. della *Lisistrata* di Aristofane). Da un celebre passo della Iliade (III, v. 390-447) chiaramente risulta la fatalità di Elena, la quale non è affatto responsabile dell'adul-

---

(1) Si v. la n. 4 a p. 310; si aggiunga Beazley, *Attic red-figured vases*, p. 101 e segg. — Herford, p. 85 e seg. — Buschor, p. 176 e segg. (secondo il Leonhard ed il Beazley tutti i vasi firmati di Hieron, meno tre, sarebbero stati dipinti da Makron e l'opera sua a noi nota, secondo il Beazley, ammonterebbe a ben 112 vasi).

(2) Hartwig, p. 421 e segg. — Hauser in Furtwängler e Reichhold. S. III, p. 81 e segg.

(3) Furtwängler e Reichhold, t. 85 (Boston - Museo di Belle Arti; già ad Acerra - Coll. Spinelli).

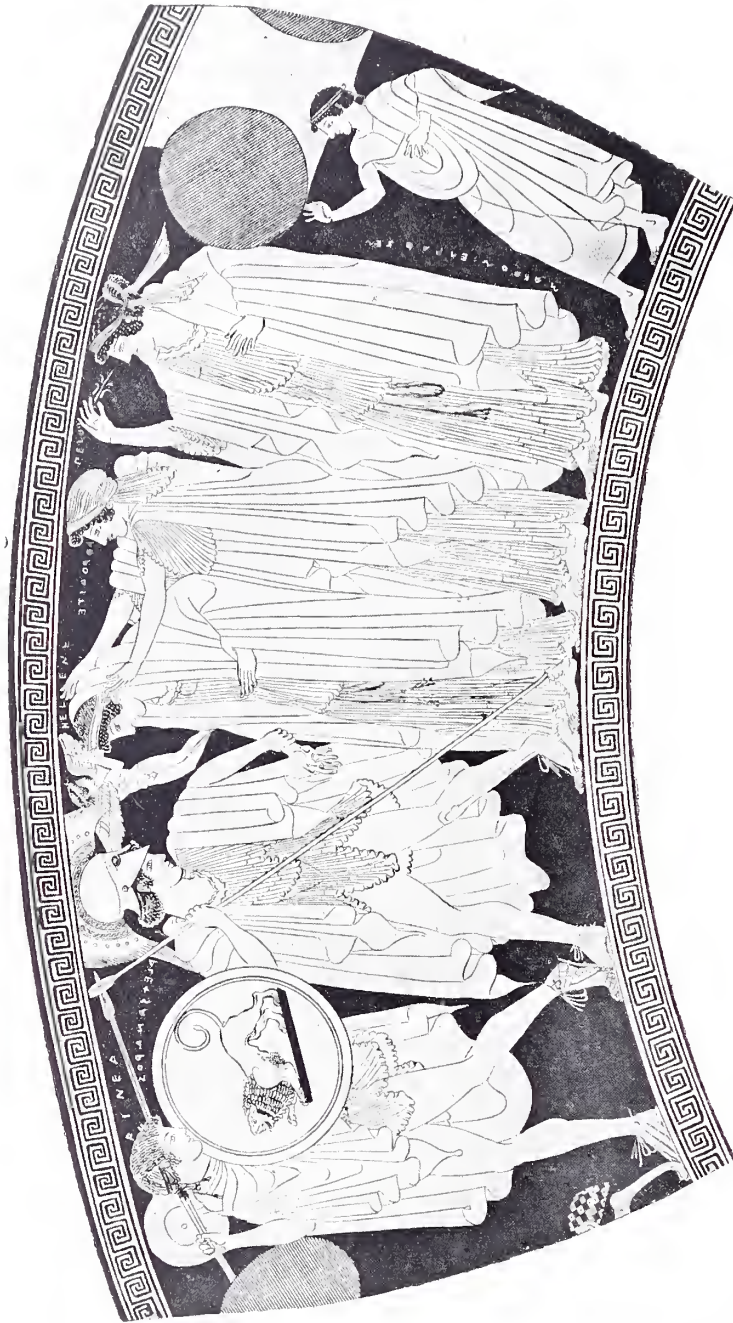



Fig. 238. — Ratto di Elena su *skyphos* di Hieron e di Makron (Boston - Museo di Belle Arti).
da Furtwängler e Reichhold.

Fig. 239. — Incontro di Elena e di Menelao su *skyphos* di Hieron e di Makron (Boston - Museo di Belle Arti). da Furtwängler e Reichholp.

terio da lei commesso, ma che obbedisce all'ineluttabile volere di una divinità; questa divinità è Afrodite. E tale concetto in modo perspicuo scaturisce dall'esame della magnifica scena dovuta al pennello di Makron (fig. 238).

Precede Enea e poi il bel guerriero Alessandro tiene per il polso destro Elena, la quale, ricoperta nel capo dallo scialle di sposa, si avanza a lenti passi, col volto abbassato, con la mano sinistra atteggiata a significare che ciò che si compie non è effetto di colpevole passione amorosa, ma è il cieco adempimento di un ordine sovrumano, contro il quale inutile è la lotta. Nulla in questo quadro vi è che risvegli la idea di ratto, di forza occulta. Ed Afrodite a significare la volontà sua incrollabile stende con atto solenne le braccia al disopra di Elena persuasa e rassegnata. Nè Afrodite è sola, l'accompagna Eros, il fanciulletto dio che vola dinanzi alla dea, l'accompagna Peitho, la dea della persuasione, che ormai ha adempiuto il suo compito. Ed invano un fanciullo esprime la sua sorpresa ed il suo dolore; è egli forse il figlioletto Pleisthenes che, secondo la versione del mito dei canti Ciprioti, Elena avrebbe abbandonato a Sparta.

Dopo tanti anni, dopo l'infuriare di tante vicende e di tanti lutti, Menelao (fig. 239) ritrova la moglie sua infedele, ma l'impeto pieno di collera nel tradito sposo viene smorzato ed egli rimane esitante, incerto. Dinanzi a lui risplende in tutta la sua incorruttibile bellezza Elena che, pur fuggendo, rivolge, conscia del suo potere, lo sguardo sicuro e fidente su Melenao. Ed anche qui la compiacente dea, Afrodite, allarga le braccia e la protegge. La figura seduta di Priamo è un'aggiunta quasi a significare il luogo in cui avviene l'incontro dei due sposi; Crise, il sacerdote di Apollo, e Criseide specificano meglio questo luogo che è il santuario di Apollo, in cui, conformemente ad altre pitture vascolari, la bellissima traditrice ha trovato rifugio.

Quale espressione dell'animo riluce da questi dipinti arcaici, condotti con tanta coscienza d'arte! Quale diversità di aspetto è in Elena, la protagonista nei due quadri! Là possiede essa l'aspetto modesto e trepidante di una sposa novella; qui ha invece assunto un aspetto matronale, mentre il suo volto si raddrizza quasi con aria di sfida. E che felice risalto è tra le figure principali, variamente atteggiate e variamente commosse e le calme, quasi jeratiche figure accessorie! La esecuzione è poi davvero encomiabile, specialmente nelle teste, in cui le chiome sono rese finemente a singole ciocche o a ricci isolati ed in cui nell'occhio la iride e la pupilla sono rese con un cerchietto contenente un punto. Ed il panneggiamento è trattato con virtuosità assai grande, sì da raggiungere un ben calcolato contrasto tra le sottili, fitte pieghe del chitone jonico e le rade ripiegature dello *hi-*

mation ; sotto il chitone traspaiono le forme del corpo, onde si ha qui più che in germe quel convenzionale, sapientissimo trattamento del vestito che ammireremo nei vasi attici della fine del secolo V°. E correttezza assai grande di disegno è nei piedi e nelle mani, dalle forme allungate, aristocratiche che rammentano le estremità di parecchie delle più raffinate *korai* marmoree dell'acropoli. Talora infine con lo scorcio evita Makron nelle gambe la monotonia della rigorosa visuale di profilo. Cosicchè in questo *skyphos* dobbiamo riconoscere un capolavoro di eleganza accurata, precisa dell'arte attica dei primissimi tempi del secolo V°.

Fig. 240. — Agamennone s'impadronisce di Briseide su *skyphos* di Hieron. (Parigi - Museo del Louvre).

Alinari.

In un altro vaso ci appaiono altri contrassegni che sono comuni a varî prodotti della officina di Hieron. Mentre nello *skyphos* di Elena le linee sono di snelle proporzioni, in un secondo *skyphos,* proveniente dall'Etruria [1], le forme dei personaggi rappresentati sono piuttosto tozze, ma vi è pur sempre accuratezza raffinata nella espressione delle singole figure e solennità nell' insieme della composizione.

(1) *Mon. d. Inst.*, VI-VII, t. XIX — Pottier, G. 146 (Parigi - Museo del Louvre).

Tutt'attorno allo *skyphos* sono rappresentati due altri episodi del ciclo troiano, uno desunto dal primo libro, l'altro dal libro nono della Iliade: Agamennone s' impadronisce della fanciulla Briseide, posseduta da Achille, per rivalersi della restituita figlia di Crise; Odisseo va in ambasciata dall'irato Achille. Limitiamo l'esame nostro al primo quadro (fig. 240). Sul vaso è il re dei re in persona, che risoluto trascina seco la donzella sì cara all'eroe Pelide, la quale, pur in questo drammatico distacco dal suo amatissimo signore, conserva nell'atteggiamento, nelle mosse quella grazia leziosa che le è comune con le elegantissime *korai* marmoree dell'acropoli ateniese. Segue Taltibio, l'araldo, che con gesto della mano destra chiaramente significa che avvenimenti ben gravi dovranno succedere per questo atto di prepotenza commesso da Agamennone in danno di Achille. Tanto timore è condiviso dall'eroe Diomede, che segue e che rivolge trepidante il volto all'indietro, manifestamente verso il campo del corrucciato Achille.

Di Brygos [1], forse un meteco originario della popolazione tracia dei Brigi, nove opere firmate sono a noi pervenute; tutte tazze, recano tutte il nome di questo ceramista accompagnato dalla voce verbale *epoiesen:* ma presentano queste tazze una identità di stile, il quale in alcune è meno, in altre è più sviluppato. Senza dubbio uno solo deve essere stato il loro decoratore, che possiamo riconoscere in Brygos stesso, mentre non pare plausibile l'ardita ipotesi, secondo cui le migliori tazze uscite dalla officina di Brygos sarebbero state dipinte da (Ones)imos o da (Diot)imos [2]. Certo è che lo stile focoso di Brygos delle tazze firmate è opportuno riconoscere in una serie non piccola di vasi anonimi, i quali perciò al suddetto ceramista possono essere ascritti. Della natura passionale di Brygos offrono la idea migliore i suoi due capolavori, la tazza della *Ilioupersis* da Vulci e la tazza dei Sileni da S. Maria di Capua.

Nella prima tazza [3] l' interesse è in modo esclusivo suscitato dalla furiosa scena di lotta, di sacrilegio e di fuga che adorna in modo continuo i

---

(1) Urlichs, *Der Vasenmaler Brygos*, 1875 — Klein, p. 175 e segg. — Rayet e Collignon, p. 187 e segg. — Hartwig, p. 307 e segg. — Furtwängler in Furtwängler e Reichhold, S. I, p. 116 e segg., p. 238 e segg., p. 249 e segg.; S. II, p. 121 e segg. — Ducati, *Brevi osservazioni sul ceramista attico Brigo*, 1904 - Tonks, *Memoirs of the American Akademie of Arts and Sciences*, XIII, 1904, p. 51 e segg. — Walters, I, p. 437 e seg. — Pottier, III, p. 986 e segg. e *Mon. et Mém. Piot*, XVIII, 1908, p. 124 e segg. — Bates, *Am. I. Arch.*, 1913, p. 480 e segg. — Perrot, X, p. 554 e segg. — Herford, *I. H. S.*, XXXIV, 1914, p. 106 e segg. — Dugas, p. 648. — Nicole, n. 70 — Beazley, op. cit., p. 89 e segg. — Hoppin, op. cit., I, p. 106 e segg. — Herford, p. 83 — Buschor, p. 172 e seg.

(2) Si v. Pottier.

(3) Furtwängler e Reichhold, t. 25 — Pottier, G, 152 (Parigi - Museo del Louvre).

lati esterni (fig. 241); banale è invero nel medaglione interno il gruppo di una giovine donna, a cui Brygos ha dato un nome della leggenda troiana, Briseide, che versa da bere ad un vecchio seduto. Ma con questa scena di calma e compassata serenità come contrasta il tumulto dei corpi e delle

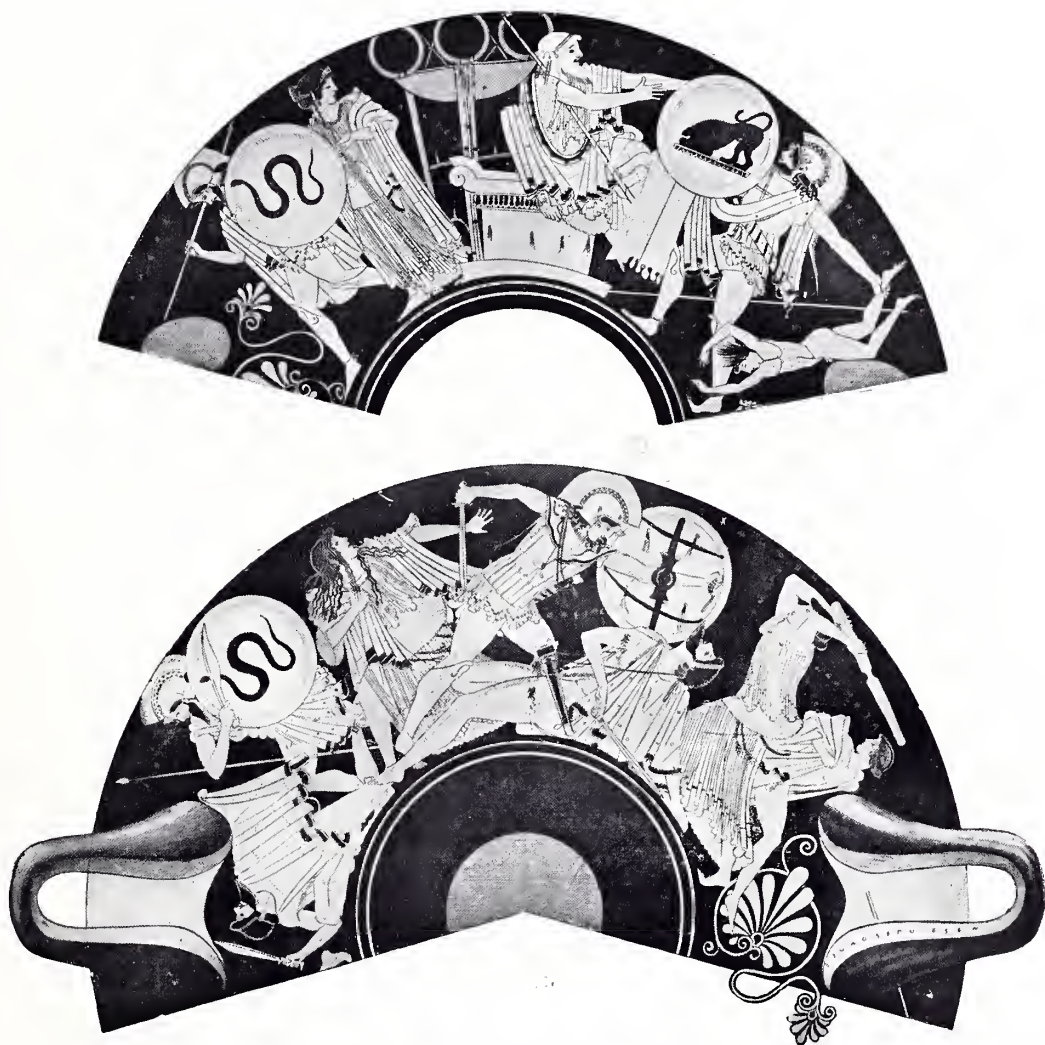



Fig. 241. — La *Ilioupersis* su tazza di Brygos (Parigi - Museo del Louvre). da Furtwängler e Reichhold.

anime nella scena della distruzione di Ilio! Non è questo un soggetto nuovo nell'arte ceramica attica; già prima di Brygos altri ceramisti della tecnica a figure rosse si erano cimentati nella espressione della tragica notte della caduta d' Ilio. Culminante è in questi prodotti ceramici l' episodio del re

Priamo, del vegliardo infelice che, rifugiato in luogo sacro, è raggiunto dalla furia omicida di Neottolemo, il quale contro di lui scaglia il giovinetto corpo di un tenero rampollo della stirpe regia: viene a costituirsi in tal modo nella accomunata morte del vecchio e del fanciullo per opera del crudele figlio di Achille una impressionante allusione alla irreparabile rovina di Ilio superba.

Il tema è ripreso da Brygos ed è avvivato da un violento soffio di arte patetica: Priamo si è accosciato sull'ara, invano tende nell'angoscia del terrore le braccia verso Neottolemo, invano apre la bocca ad una prece disperata; imperturbato l'eroe gli scaglia contro il misero cadavere di un fanciullo, del suo più tenero discendente. A tanto strazio, a tanto sacrilegio si volge quasi impietrita dallo spavento e dalla sciagura la giovinetta Polissena, ma l'eroe attico Acamante, che accortamente l'attico ceramista non ha rappresentato in azione di facile scempio di inermi e d'impotenti Troiani, con gesto risoluto distoglie la misera donna dal luogo di strage e seco la conduce al campo acheo.

Un Greco, a cui Brygos ha dato il nome altrimenti ignoto di Hyperos, finisce di abbattere un misero Troiano che impugna la inutile spada; accanto è un gruppo più complesso di combattenti che ripete, con essenziali modificazioni di contenuto, lo schema ovvio nella pittura ceramica di stile severo, di lotta di guerrieri su di un caduto, schema per cui nell'arte plastica contemporanea si può addurre il frontone occidentale del tempio eginetico di Aphaia. Un giovane eroe, denominato Orsimes da Brygos, infuria su di un Troiano, che sta esalando l'estremo respiro; ma come una belva balza a difesa incontro al Greco la moglie sua che, afferrato un utensile domestico, un pestello, lo solleva a tutta forza con ambedue le mani. A sinistra fugge terrorizzata una donna dai disciolti capelli, a destra un giovinetto, evidentemente il figlio del moribondo e della impavida donna, pur volgendo lo sguardo, si dà a celere fuga. E Brygos al giovinetto e alla madre sua ha dato nomi assai noti dall'*epos* omerico, nomi che ci sono cari dal sublime episodio del sesto canto della Iliade e che qui sembrano quasi simboleggiare la famiglia troiana, chè la donna si chiama Andromaca, il fanciullo Astianatte.

Contrasto analogo a quello esistente tra una truce tragedia ed uno scherzoso dramma satiresco ci si palesa tra la tazza della *Ilioupersis* e quella dei Sileni [1]. Anche in questo secondo capolavoro di Brygos l'interno

(1) Furtwängler e Reichhold, t. 47 e S. I, p. 239 — Smith, III, E, 65 (Londra - Museo Britannico).

ha un contenuto di assai scarsa importanza nella banalità sua. È l'ovvia scena di libazione; una giovine donna, a cui è dato il nome di Zeuxò, versa da bere ad un guerriero seduto, che è denominato Crisippo.

Ma come si atteggiano, come balzano lascivi i bestiali Sileni nelle due scene (fig. 242) che si svolgono tutt'attorno alle pareti esterne della tazza! E

Fig. 242. — Scene sileniche su tazza di Brygos (Londra - Museo Britannico).
da *Mon. d. Inst.*

come sono insolenti nella loro estrema audacia le imprese dei mostri pieni di vino e di lussuria! La giovinetta Iride, l'alata messaggera degli dei, è discesa a terra, forse per vedere se con pietà gli uomini sacrificano ai numi supremi; ma per sua mala sorte essa è capitata in un recinto sacro a Dioniso. Ed i Sileni l'hanno adocchiata e, eccitati alla vista sua, già l'afferrano:

Lepsis (colui che prende) balzato sull'ara, ha preso invero la giovinetta dea pel braccio e pel petto, Echon (colui che tiene) la tiene davvero stretta, mentre essa si dibatte, Dromis (colui che corre) corre a tutta forza di gambe verso la preda; calmo già appare Dioniso e il barbuto dio del vino osserva la scena, e non vi è dubbio che pronuncerà un minaccioso *quos ego*. . . . . ai Sileni protervi, ma non è meno dubbio che il dio nell'intimo del suo animo gusta saporitamente la scena.

Ma i Sileni spingono l'audacia loro anche ad insolentire la regina stessa dell' Olimpo, la veneranda Hera, ed in questo contatto tra gli uomini mostruosi, abitatori delle selve e pieni di matta bestialità, e i puri, superiori esseri dell' Olimpo non possiamo se non ammirare incondizionatamente l' ardimento spregiudicato del ceramista Brygos, il quale certo ha tratto l' ispirazione per queste due pregevolissime scene da drammi satireschi o da un solo dramma a cui egli avrà assistito. Ecco la irruente turba dei Sileni: Terpon, a mò di scimmia piegato al suolo e spaventato alla vista di Eracle, Babanchos, Hydris e Styon; a mala pena sono essi tenuti a freno e a mala pena smorzano la loro focosa libidine e palesano un pò di imbarazzo dinnanzi al risoluto contegno dei difensori di Hera; chè invero accanto ad Hera, atrocemente offesa nella sua dignità regale, sono accorsi Hermes ed Eracle. Quegli, conforme alla sua natura di messaggero, cerca di persuadere con la parola; questi è invece risoluto di passare ai fatti e di far pagare caramente ai Sileni la insolenza inaudita.

Anche qui adunque, come nella tazza della *Ilioupersis*, Brygos palesa abilità somma, non solo nel riprodurre con sicurezza ciò che è agitato movimento fisico, ma anche nel dare espressione a varî, complessi sentimenti, che sono consoni appieno con la natura dei personaggi rappresentati. Si aggiunga, per quanto concerne la tecnica di queste due insigni tazze, la presenza, tuttora assai scarsa, di tratteggi che sono il primo indizio di chiaroscuro; si constata inoltre l'uso di vernice diluita ad esprimere i capelli, che fanno perciò l'effetto d'essere biondeggianti e l'uso infine di doratura in alcuni particolari.

Le due tazze suddette di Brygos rappresentano, nel materiale ceramico di stile severo sin qui esaminato, gli esemplari di disegno più sviluppato e manifestamente debbono essere collocate verso la fine di questa fase di arte. Brygos è, secondo ogni probabilità, il più giovane del gruppo dei quattro grandi maestri di tazze, formato, oltre che da lui, da Euphronios, da Douris e da Hieron; ma anche nelle sue due tazze ora esaminate l' occhio nei volti di profilo è pur sempre rappresentato di prospetto con un punto o un cerchietto nel mezzo del contorno amigdaloide del membro visivo.

In una celebre tazza da Vulci (1), che è pure di stile severo, nelle due figure rappresentate nell' interno la pupilla è ormai avvicinata all'angolo dell'occhio accanto alla linea del naso. La tazza reca il nome del fabbricante che è Sosias (2); ma pare che la pittura non sia dovuta alla sua mano, almeno la pittura del tondo interno, che è di valore artistico di gran lunga superiore a quella dei lati esterni. La decorazione esterna della tazza di Sosias fu già attribuita a Peithinos (3), il quale si professa autore dei di-

Fig. 243. — Tazza firmata da Sosias: Eracle nell'Olimpo (Berlino - *Antiquarium*). da Furtwängler e Reichhold.

pinti di un'altra tazza da Vulci (4), condotta con somma accuratezza arcaica; ma tale attribuzione non pare verosimile, mentre è pur sempre plausibile ammettere l'opera di due pennelli diversi e per l' interno e per l'esterno della tazza, ed è non meno plausibile far onore, come da altri è stato fatto (5), di questa pittura interna, che tanto spicca nella congerie dei vasi di stile severo, al grande Euphronios.

(1) Furtwängler e Reichhold, t. 123 — Furtwängler, n. 2278 (Berlino - Musei, *Antiquarium*).

(2) Klein, p. 147 e seg. — Rayet e Collignon, p. 184 e seg. — Hartwig, p. 231 e seg. — Walters, I, p. 439 e seg. — Hauser, in Furtwängler e Reichhold, S. III, p. 13 e segg. — Bulle, *Der schöne Mensch*, p. 620 e segg. — Perrot, X, p. 503 e segg. — Nicole, n. 113. — Hoppin, op. cit., II, p. 421 e segg. — Buschor, p. 164 e segg.

(3) Klein, p. 173 e segg. — Hartwig, p. 231 e segg. — Walters, I, p. 438 — Orsi in *Symbolae De Petra*, 1911, p. 81 — Perrot, X, p. 314 e segg. — Nicole, n. 104 — Hoppin, op. cit., II, p. 333 e segg.

(4) Hartwig, t. XXIV, 1 e t. XXV. — Furtwängler, n. 2279 (Berlino - Musei, *Antiquarium*).

(5) Si v. Hauser, Perrot e Beazley, *Attic red-figured Vases*, p. 31, n. 12.

Nei lati esterni (fig. 243) è una scena piuttosto confusa di assemblea di divinità, ben diversa dalla chiara rappresentazione analoga di Oltos: tale scena si riferisce, non par dubbio, checchè se ne sia detto in contrario [1], al ricevimento tra gli Olimpi del divinizzato Eracle, il quale si avanza, pieno di religioso timore, ingenuamente esclamando: *Zeu phile* (o caro Zeus), quasi a significare l'estremo turbamento dell'animo proprio. Tutto è condotto con

Fig. 244. — Tazza firmata da Sosias: Achille medica Patroclo (Berlino - *Antiquarium*).
da Furtwängler e Reichhold.

quelle formule dell'arte arcaica, la quale tanto ci attrae, ma che qui non assurge ad importanza speciale per caratteri suoi peculiari.

Ben più interessante è invece il gruppo delle due figure del tondo interno (fig. 244), non solo per la espressione ormai progredita dell'occhio in confronto dei prodotti pittorici contemporanei, ma anche per altri rispetti. Sono rap-

(1) Si v. Perrot, X, p. 510 e segg. Al Welcker spetta la giusta esegesi della scena (*Alte Denkmäler*, III, 1851, p. 416 e segg.).

presentati due guerrieri in un aggruppamento pieno di ardire: il più giovine, a cui spunta la lanugine sulla gota, sta accuratamente medicando la ferita al braccio sinistro del suo compagno di già barbuto, ferita prodotta da una freccia. E questi guerrieri ha voluto l'autore del dipinto in certo qual modo nobilitare dando loro i nomi di Achille e di Patroclo; nella tradizione letteraria sino a noi pervenuta non ha luogo l'episodio in cui Patroclo ferito sarebbe stato medicato dal suo maggiore amico, onde è che con ogni verosimiglianza si ha qui una delle tante scene generiche, che volevano i ceramisti rendere più insigni, più care alla clientela mediante l'aggiunta di nomi desunti dalle saghe popolari.

Complicato è nelle sue linee incrociantisi il gruppo dei due guerrieri, ma i movimenti di entrambi sono stati fissati con grande sapienza e nulla vi è di stentato, di contorto, sebbene in qualche parte si noti la imperizia non già dell'artista, ma dell'arte sua tuttora inceppata nell'arcaismo. Così errato ed indeciso è il disegno della gamba destra ripiegata di Patroclo con uno scorcio troppo audace per le forze del pittore, scorcio per cui la parte superiore del piede ci appare in tutta la estensione sua in modo piatto dalla caviglia alle falangi delle dita. Ma quanta espressione emana da queste due figure con tanta franchezza, con tanto ardimento disegnate! Patroclo volge la testa dalla sua ferita per il dolore acutissimo che ne risente e la bocca sua si schiude per un involontario gemito, che a mala pena trattiene stringendo i denti; ma i tratti del volto si contraggono in uno spasimo magnificamente reso. Achille è intento all'opera sua benefica che vuol compiere senza far dolorare l'amico suo; ha le labbra suggellate quasi a trattenere il respiro e tiene lo sguardo fisso sulla piaga che sta fasciando, e con precauzione infinita volge la benda attorno al braccio ferito. Patroclo stesso, che sentirà calmarsi un pò la trafittura tagliente al balsamo della fasciatura, aiuta il lavoro dell'amico suo tenendo a posto col pollice della mano destra la parte della benda che è già stata applicata sulla ferita. I guerrieri sono usciti or ora dalla zuffa. Patroclo si è tolto l'elmo, ma ha ancora il berretto che serviva ad evitare al cranio il contatto del metallo; indossa tuttora la corazza, solo ha sollevato lo spallaccio sinistro perchè più libero sia il braccio ferito; Achille si è affrettato con affetto di amico alla pietosa cura che compie tuttora rivestito delle armi sue; solleva egli il ginocchio destro che serve di appoggio al braccio di Patroclo; questi invece nello spasimo distende una gamba e ripiega l'altra con moto convulso.

In questo quadro di arte arcaica la natura è stata ritratta in modo sì meraviglioso ed il dolore fisico, l'affanno psichico e l'amorevole cura rag-

giungono una espressione talmente nobile e superiore, che davvero grande dobbiamo giudicare l'autore suo, il quale perciò non sembrerà improbabile identificare con quello Euphronios, che di cotanto eccelle nella cerchia dei ceramisti a lui contemporanei.

Di questi ceramisti di stile severo Brygos, come si è detto, è certo uno dei più recenti, ma lunga ed in grado maggiore dovette essere l'attività di Euphronios esplicantesi, come si è visto, dapprima come decoratore, poi come capo di un'officina. Ma durante questa seconda fase, pur avendo alle sue dipendenze varî decoratori, non dovette Euphronios tralasciare l'opera sua pittorica, nella quale in sì brillante modo si era affermato con vasi come la tazza di Gerione ed il cratere di Anteo. E così al pennello di Euphronios si è ascritto, come si è visto, quel capolavoro che è la tazza di Teseo non solo, ma, come ora si è detto, alla mano di Euphronios non a torto si è peritato di attribuire l' interno della tazza fabbricata da Sosias, sicchè non è esclusa la ipotesi che talora anche capi di officina, assai apprezzati per la loro valentia artistica, prestassero la loro ambita opera di decoratori presso altri loro colleghi.

Ad ogni modo la officina di Euphronios pare abbia avuto una lunga vita, poichè col nome suo ci sono pervenuti alcuni frammenti di tazza da Vulci, [1] eseguita per la parte interna (scena di libazione ?) secondo la tecnica a policromia e a doratura, con disegno assai avanzato che tocca l'ultimo limite dello stile severo. Anzi il decoratore di questa tazza è forse, come vedremo, lo stesso che incontreremo come pittore di vasi che più non appartengono allo stile severo. Su questi frammenti è lodato un certo Glaukon, personaggio il cui elogio è pure su di una tazza posteriore a questo medesimo periodo di stile severo, e per Glaukon è stata proposta, e con verosimiglianza, la identificazione con un Glaukon, figlio di Leagros, che, come si sa da Tucidide (I, 51), comandava la flotta ateniese dinanzi a Corcira nel 433/432; circa il 475 poteva già Glaukon essere acclamato maestro di eleganza nella sua prima giovinezza, non ancor ventenne. Data come conseguenza la identificazione del padre di Glaukon, di Leagros cioè col Leagros *kalòs* dei vasi, morto come stratega nel 467, avremmo presso Euphronios l'acclamazione al padre in una delle sue prime opere, fabbricata nella officina di Chachrylion, e l'acclamazione al figlio in uno dei suoi ultimi prodotti, uscito dalla officina sua propria e decorato da un suo subalterno.

(1) Hartwig, t. LI-LII. — Furtwängler, n. 2282 (Berlino - Musei, *Antiquarium*).

Così, sulla base dei nomi dei ceramisti, o padroni o direttori di fabbriche o semplicemente decoratori, e sulla base anche dei nomi elogiati sui vasi dipinti, si può seguire, talora con sicurezza, talora invece con difficoltà, per via di ipotesi ingegnose, il complicato intreccio dei rapporti che passano tra le varie scuole e si può tracciare la storia della ceramica attica durante questo periodo, che artisticamente è il più importante e, sotto ogni punto di vista, è certo il più attraente.

Ma in tale ricerca non deve rimanere negletta la serie dei vasi anonimi, la quale anzi costituisce una congerie immensa di prodotti rispetto a quelli firmati e che sono al confronto in evidente minoranza. E talvolta, anzi abbastanza di frequente, noi incontriamo tra questi vasi anonimi degli insigni cimeli, de' veri capolavori, e ciò può arrecare sorpresa, qualora si pensi che non mancano e non sono rari i casi in cui invece provvisti di firma ci si presentano prodotti del tutto mediocri. Onde nell'esame di tutto questo materiale anonimo ed importantissimo s' impone come una necessità ineluttabile il lavorio di riordinamento e di raggruppamento, il tentativo di riconoscere in determinati vasi o gruppi di vasi lo stile di un ceramista a noi noto da prodotti firmati. Ma è questo, come è naturale, un genere di ricerca, in cui non sempre si possono avere dati sicuri o probabili ed in cui talora, anzi spesso, agli elementi oggettivi o positivi si sostituiscono gli apprezzamenti stilistici, soggettivi. Di conseguenza il disaccordo nella attribuzione di pitture vascolari è più frequente che l'accordo, ed un vaso, per esempio, che ad un dotto può sembrare eseguito da Smikros, da un altro dotto può essere giudicato di Euphronios. Non solo, ma si ha inoltre la tendenza di estendere di soverchio a scapito di altri pittori di vasi l'attività di un determinato ceramista, abbondando nelle attribuzioni, perchè il caso, il quale è un elemento precipuo nelle scoperte archeologiche, ha lasciato sinora più in ombra l'opera di artisti, che ci sono noti in modo insufficiente per lavori o scarsi o mediocri sino a noi pervenuti. Così si spiega perchè la critica archeologica abbia dimostrato e dimostri in questo difficile compito di attribuzione un debole spiccato verso alcuni pochi maestri di stile severo, da essa quasi prediletti, e come talora questa critica abbia peccato in abbondanza nell'allargare, sulla base del materiale archeologico sino a noi pervenuto, l'opera di ceramisti come Euphronios, Euthymides, Douris, Hieron, Brygos.

E quando, dopo avere riunito un gruppo di pitture vascolari anonime riconoscendo in esse una comunanza di stile e però il prodotto di un solo artista, non si riesce ad identificare questo artista nella serie dei nomi a

noi noti, si ricorre a circonlocuzioni per designare questo anonimo ceramista, in modo consimile a quello che fanno gli storici dell'arte del rinascimento transalpino. Onde, come nelle scuole di pittura renana si hanno il *Maestro della Passione Lyversberg*, il *Maestro della vita di Maria*, il *Maestro dell'altare di S. Tomaso*, il *Maestro di S. Severino*, come nella pittura fiamminga si ha il *Maestro di Flimalle*, quello *della morte di Maria*, così nella storia della ceramica attica si hanno i seguenti maestri: quello della cerchia di Epiktetos con *Leagros kalòs* (1), il *Maestro del Diogenes kalòs* (2), quello del *Laches kalòs* (3), quello del *Lysis kalòs*(4), il *Maestro dello stamnos di Eucharides* (5), quello infine *del vaso di Nikoxenos Stroganoff* (6). Talvolta invece queste designazioni non sono basate sui nomi di personaggi elogiati in alcuni o in tutti i vasi di ciascun gruppo, ma vengono desunte o da uno dei caratteri costanti di un determinato ceramista anonimo o dall'opera più insigne e più nota. Così si ha il *Maestro dalla testa calva* (7), il *Maestro dal viticcio*, che poi il rinvenimento fortunato di un preziosissimo astragalo fittile dipinto a Civita Castellana e provvisto di firma (8), ha condotto alla probabile identificazione col ceramista Syriskos (9), forse un oriundo siriaco. E si aggiungano i seguenti maestri: *dell'anfora di Berlino, n. 2160* (10), *dell' idria di Troilo del Museo Britannico* (11), *del cratere di Pane* (12), *della oinochoe Dutuit* (13), *del cratere Tyskiewicz a Boston* (14), ed altri ancora (15).

---

(1) Klein, p. 131 e segg. — Hartwig, p. 85 e segg.

(2) Hartwig, p. 381 e segg.

(3) Hartwig, p. 563 e segg.

(4) Hartwig, p. 641 e segg. — Il Beazley, op. cit., p. 111, aggruppa insieme le tazze ove sono lodati *Laches, Lysis e Lykos*: così l'Hoppin, op. cit., II, p. 166 e segg.

(5) Beazley, *A. B. S.*, 1911-12, p. 217 e segg. e 1912-13, p. 245 e *Attic red-figured Vases*, p. 45 e segg. — Hoppin, op. cit., I, p. 362 e segg.

(6) Beazley, *A. B. S.*, 1912-13, p. 229 e segg. e *Attic red-figured Vases*, p. 25 e seg.

(7) Si v. la n. 2 a p. 311.

(8) *Bollettino d'Arte*, 1916, p. 345 e seg., fig. 7 e 8 (Roma - Museo Nazionale di Villa Giulia).

(9) Hartwig, p. 657 e segg. — Savignoni, *Bollettino d'Arte*, 1916, p. 344 — Nicole, n. 115 — Beazley, *Attic red-figured Vases*, p. 35 e segg. — Della Seta, *Il Museo di Villa Giulia*, I, 1919, p. 63, n. 866 Hoppin, op. cit., II, p. 441 e segg.

(10) Beazley, *J. H. S.*, XXXI, 1911, p. 276 e segg. — Hauser, in Furtwängler e Reichhold, S. III, p. 77 e segg. — Perrot, X, p. 630 e segg. — Beazley, *Attic red-figured Vases*, p. 35 e segg. — Hoppin, op. cit., I, p. 58 e segg. — Herford, p. p. 83 — Buschor, p. 176.

(11) Beazley, *J. H. S.*, XXXIII, 1912, p. 171 e segg.

(12) Beazley, *J. H. S.*, XXXII, 1912, p. 354 e segg. e *Attic red-figured Vases*, p. 113 e segg. — Hoppin, op. cit., II, p. 311 e segg. — Herford, p. 87.

(13) Beazley, *J. H. S.*, 1913, p. 106 e segg. — Hoppin, op. cit., I, p. 292 e segg.

(14) Beazley, *Am. I. Arch.*, 1916, p. 144 e segg. e *Attic red-figured Vases*, p. 55 — Hoppin, op. cit., II, p. 159 e segg.

(15) Si v. in generale l'opera di Beazley, *Attic red-figured Vases in American Museums*, 1918.

Ma tali ricostruzioni condotte con finissima analisi stilistica, che talora è inevitabile che trascenda in troppo raffinata o ingegnosa sottigliezza, non sempre possono incontrare piena adesione presso gli studiosi, i quali anzi in alcuni casi, ed è naturale, possono essere indotti a giudicare con scetticismo tale lavorio e a crederlo più lodevole negli intenti che nei risultati.

Ma certo è che anche questa tendenza a voler far rientrare nella cerchia di noti nomi o nel voler aggruppare, secondo i caratteri di stile, diverse opere, tendenza che ha il suo perfetto riscontro con quanto avviene nello studio della plastica greca, se è, come di dovere, severamente disciplinata da cautela prudente, può arrecare luce tutt'altro che fievole nella conoscenza della ceramica attica e può riescire ad aumentare in modo incrollabile il numero di opere, che si debbono collocare sotto la egida di determinati ceramisti. Così per alcuni vasi anonimi non vi è più disaccordo nello ascriverli a questo o a quell'altro maestro. Valgano pochi esempi.

Un cratere a volute da Arezzo (fig. 245 e 246) [1] pare che sia dovuto al pennello di Euphronios. Vediamo in questo insigne cratere ripresa quella forma grandiosa di vaso, di cui l'esempio più prezioso ci è offerto dal vaso François; anche in questo esemplare, più recente di circa mezzo secolo, le proporzioni sono grandi, raggiungendo esso l'altezza di cm. 60; ma la sagoma del vaso ha perduto in pesantezza ed è diventata più snella, più elegante; per di più alla decorazione a varie zone figurate si è sostituita la decorazione a fascie ornamentali sul collo con una sola fascia figurata, mentre il corpo del vaso è per gran parte occupato da un'ampia ed alta scena di lotta. Tale sistema decorativo si manterrà nei crateri a volute posteriori, in cui parimente, come nell'esemplare attribuito ad Euphronios, l' interesse maggiore, se non esclusivo, è offerto dalla scena grandiosa di contenuto mitologico.

Sul collo è una sfrenata orgia o *komos,* ma attorno al ventre ferve la lotta di Eracle e di Telamone contro le Amazzoni, lotta che già vedemmo trattata nel finissimo *kantharos* di Douris. Se si prende in esame la parte di questa rappresentazione del lato più nobile del vaso, non si può non rimanere colpiti dalla stringente somiglianza che la composizione presenta con quella dell'avventura di Eracle e di Gerione nella tazza firmata da Euphronios. Si confronti nei due vasi l'analogo movimento dell'eroe, l'analogo vestito ed ornamento; al triplice Gerione corrispondono tre figure amazzonie, al cane Orthros trafitto a terra una guerriera gravemente col-

---

(1) Furtwängler e Reichhold, t. 61-62 (Arezzo - Museo). Si v. Furtwängler, id., S. II, p. 1 e segg. — Perrot, X, p. 440 e segg. — Beazley, op. cit., p. 30.

pita, al pastore Eurizione morente una quinta Amazzone abbattuta da Telamone; d'altro lato quest'ultimo gruppo ricorda un pò il gruppo di Hyperos e del Troiano nella tazza della *Ilioupersis* di Brygos. Ma se si approfondisce il confronto tra il cratere e la tazza di Euphronios, si deve riconoscere che quello presenta senza dubbio un progresso accentuato di stile, con una espressione più vigorosa, più sentita dei motivi, con un accento passionale più forte, onde il cratere se è, come pare, di Euphronios, deve essere ritenuto come appartenente ad una fase già evoluta dell'arte

Fig. 245. — *Komos* ed Amazzonomachia su cratere a volute (Arezzo - Museo). da Furtwängler e Reichhold.

del grande maestro, nè ci si deve peritare a collocarlo anche posteriormente ai tre vasi firmati e che da noi furono presi in particolare esame.

In questo cratere di Arezzo, che è indubbiamente uno dei più preziosi cimeli di ceramica di stile severo che il tempo edace ci ha risparmiato, non possiamo se non ammirare lo slancio vigoroso delle figure, che si abbandonano intieramente alla lotta con forza espressiva superiore alla eleganza, non priva di posa accademica, del combattimento sul *kantharos* di Douris. È nel cratere quella passionalità tragica, che vedremo sviluppata vieppiù nelle scene di amazzonomachia dei vasi posteriori, mentre già scorgiamo nel cratere medesimo quei tentativi di scorcio, che saranno in questi vasi

più recenti ripresi con abilità di arte più progredita; così nell'Amazzone arciera avversaria di Eracle la gamba destra è veduta girata all'indietro e del piede che poggia la punta a terra è visibile la pianta; così nell'Amazzone caduta ai piedi dell'eroe, la gamba sinistra è ripiegata con scorcio assai forte su di sè stessa. Il cratere d'Arezzo è adunque un monumento magnifico che precorre, nel campo della ceramica, quei prodotti, in cui è

Fig. 246. — Parte posteriore del cratere della fig. 245.
da Furtwängler e Reichhold.

lecito riconoscere la eco fedele e vicina dell'arte grandiosa di Polignoto di Taso.

Una tazza di Vulci (1) di contenuto completamente dionisiaco può essere ascritta al focoso Brygos; mentre nei lati esterni è la tecnica a figure rosse, nell' interno abbiamo la policromia sulla bianca, eburnea superficie del fondo. Ed è la rappresentazione interna (fig. 247) quella che più ci interessa: vi è una Menade nell' insana furiosa agitazione dell'orgia bacchica. Con rapido movimento s' inoltra verso destra, mentre ripiega a sinistra il volto; nella mano destra impugna presso la cima il tirso, nella sinistra tiene sospesa per una zampa una pantera e con motivo ardito nella sua strana

(1) Furtwängler e Reichhold. t. 49. — Jahn, n.° 332 (Monaco - Collezioni di Vasi).

singolarità, un serpente cinge la testa della sfrenata donna a mò di diadema vivente e la viscida bestia raddrizza il suo fischiante e dardeggiante capo. E se le formule inceppate dell'arte arcaica si manifestano più che nella mancata coordinazione delle varie parti del corpo tra di loro, nel convenzionale trattamento della stoffa, sia del chitone che dello *himation*, è tuttavia innegabile in questa figura il soffio animatore di un'arte piena di slancio passionale, di fuoco e tutto manifesta in modo chiaro il commosso pennello dell'autore della tazza dei Satiri insidianti Hera ed Iride, cioè di Brygos.

Fig. 247. — Interno di tazza: Menade furente (Monaco - Collezione di Vasi).

da Furtwängler e Reichhold.

E si aggiunga che la tecnica a vivace policromia accentua questo carattere di folle agitazione; così le macchie della spoglia di belva annodata al collo contribuiscono a dare un vigore insolito, così l'uso sapiente di nera vernice più o meno diluita nei particolori, specialmente nella chioma, ha prodotto effetti pittoreschi oltremodo.

Nell'ambiente dionisiaco ci riconducono le figurazioni di un altro vaso, di un'anfora da Vulci [1], che fu giudicata affine ai vasi di Brygos e che fu poi ascritta o a Kleophrades, forse figlio di Amasis, o ad Euphronios e che infine con maggior ragione si è attribuita ad un maestro sinora anonimo, designato col titolo di *Maestro dell'anfora di Berlino, n. 2160.* E sotto questo nome si sono aggruppati con congetture che variano di probabilità altri trentasette dipinti vascolari. Il ceramista, autore di questa anfora, si è inspirato nella decorazione del vaso alle figure dei Sileni; si è compiaciuto invero « a rappre-

---

(1) *Jahreshefte,* III, 1900, t. 4 e 5 — Furtwängler, n. 2160 (Berlino - Musei, *Antiquarium*). Si v. Winter, *Jahreshefte*, III, 1900, p. 121 e segg. — Hauser, in Furtwängler e Reichold, S. II, p. 228 — Perrot e Beazley (si v. la n. 10 a p. 326).

sentare la vita errante ed estatica di questi dèmoni lascivi e capricciosi, che la fantasia dei Greci amava di figurarsi in corsa per le foreste, al seguito di Bacco e all' inseguimento delle ninfe e poi fermi nel mezzo delle radure per farvi risuonare nel silenzio delle notti estive gli accordi dei loro strumenti ed i canti inspirati dalla loro ebbrezza [1] ».

Non più vaste composizioni, ma riprendendo la tradizione esemplificata dalle anfore a figure bianche di Nikosthenes, le ampie, negre pareti del vaso sono avvivate da una singola figura o da un gruppo ben delimitato e ristretto in sè di due figure. E però su di un lato è un Sileno, Orochares, che nella destra ha un *kàntharos* che sta per avvicinare alle labbra, mentre nella sinistra tiene poggiata al fianco la lira.

Fig. 248. — Hermes ed un Sileno; pittura di una anfora (Berlino - *Antiquarium*).
da *Iahreshefte d. österr. Inst.*

Ma più interessante, più curiosa è la rappresentazione dell' altro lato (fig. 248): è un gruppo espresso abilmente, composto di tre figure l'una sull'altra e collocate su di una fascetta limitata a guisa di base, sì da indurre alla ipotesi, che del resto ci arride assai come cosa probabile, che qui vi sia il ricordo di un'opera di scultura, di un gruppo esistente in Atene ed eseguito in bronzo, dato il distacco audace delle estremità superiori ed inferiori dal torso delle figure rappresentate. Nè questa sarebbe una isolata apparizione nel campo della pittura vascolare di stile severo; per esempio su di un altro vaso, nel fondo bianco di una tazza di Vulci [2] è con ricca policromia riprodotto un simulacro di Hera. Sull'anfora il Sileno denominato Oreimanchos rivolge a sinistra il volto, mentre tiene con la sinistra la lira appoggiata all' anca e con la destra il plettro; dietro di lui sta una snella cerbiatta che drizza,

(1) Perrot, X, p. 630.
(2) Furtwängler e Reichhold, t. 65 — Jahn, n. 336 (Monaco - Collezione di Vasi).

annusando, l' affilatissimo muso, e nel terzo piano prospettico è il dio Hermes col petaso alato, con la clamide e coi calzari alati; nelle mani tiene due attributi dionisiaci, una *oinochoe* ed un *kantharos*.

I due personaggi, il dio ed il dèmone, si sono scambiati gli oggetti: Hermes ha dato al Sileno la lira ed ha preso in vece sua i recipienti pel vino e pare che si allontani in fretta, ma tale scambio sembra che non garbi molto ad Oreimanchos, il quale invero rivolge uno sguardo come di rimpianto al dolce liquore che gli è stato tolto, mentre le sue mani sostengono inoperose lo strumento a lui poco adatto. Tale è il contenuto gustosissimo del gruppo; ma quale doveva essere il significato intimo, allusivo del gruppo bronzeo, da cui è verosimile che il ceramista abbia desunto diretta ispirazione? E queste figure dell' anfora hanno un carattere decisamente plastico con linee recise dei contorni e con espressione talora un pò esagerata, saliente dalla muscolatura interna. E le figure stesse sono sensibilmente slanciate, affinate con tendenza a raggiungere un effetto di signorile eleganza. Si osservi infine l'ornato, che incornicia superiormente la rappresentazione e che, essendo costituito da un ramo di edera, si intona col contenuto dionisiaco delle figurazioni e si ricollega alle naturalistiche espressioni fitomorfe dei vasi jonici.

Fig. 249. — Interno di tazza: Efesto consegna le armi di Achille (Berlino - *Antiquarium*).
da Furtwängler e Reichhold.

In un genere ben diverso di rappresentazioni ci riporta una curiosa, preziosissima tazza da Vulci (1), in cui si è elogiato un Diogenes e che però è stata collocata a capo di un gruppo di vasi attribuiti ad un ceramista

(1) Furtwängler e Reichhold, t. 135 — Furtwängler, n. 2294 (Berlino - Musei, *Antiquarium*). Il Beazley (op. cit., p. 93 e seg.) designa l'autore di questa tazza col nome di pittore della tazza della fonderia e gli ascrive altri vasi. Si cf. Hoppin, op. cit., I, p. 454 e segg. e Buschor, p. 178.

indicato come il *Maestro dal Diogenes kalòs.* Nella pittura dei lati esterni siamo nell' interno di una di quelle fonderie, da cui uscivano negli anni della vita ateniese, baldanzosa di febbrile energia, attorno e poco dopo le

Fig. 250. — Lati esterni della tazza della fig. 249: una fonderia.
da Furtwängler e Reichhold.

guerre persiane, le immagini bronzee degli dei e degli eroi, che adornavano i vetusti luoghi di culto della città e dell'acropoli. E però nell'interno della tazza (fig. 249) si glorifica il fabbro divino, l' inclito zoppo Efesto, patrono

benigno ed amoroso della schiera insigne dei bronzisti attici, i quali, appresa l'arte difficile nelle scuole di Corinto, di Sicione e specialmente di Egina, sempre più acquistavano la capacità di avviare a maggiore altezza la scultura di Atene. Efesto nel tondo interno, nell'atto di consegnare le armi da lui foggiate per Achille alla madre Tetide, esamina l'elmo per dargli, nel caso, l'ultimo ritocco col martello.

Ma più che questo mitico episodio ci interessa la pittura dei lati esterni (fig. 250), che tanto ci illumina sui processi dell'arte del bronzo in questo periodo. Ecco su di un lato una statua colossale ormai finita: è la statua di un combattente in un atteggiamento che rammenta alcune figure dei frontoni di Egina e figure di guerrieri sui vasi dipinti. Due operai stanno lisciando questa statua e le danno la lucentezza brillante, mentre due personaggi, ingenuamente rappresentati di proporzioni eguali a quelle della statua, appoggiati ad un bastone, osservano il lavoro; sono forse due ragguardevoli cittadini ateniesi visitatori della officina.

Ferve il lavoro anche nell'altro lato della tazza; a sinistra è il forno cilindrico in cui è un crogiuolo; un operaio, solo in parte visibile, è accosciato dietro il forno, mentre un altro operaio, rappresentato ingenuamente allato, attizza il fuoco. Un altro giovine personaggio dell'officina è in attesa, come pare, di nuova quantità di metallo, e a destra un bronzista sta attaccando il braccio destro ad una statua, tuttora priva del capo, di giovine sdraiato; il capo è invero sul terreno a sinistra. Così pure da questa scena si desume il metodo degli antichi artisti del bronzo, di fondere singolarmente le varie parti di una figura e poi di riunirle insieme, in modo da far scomparire le suture sotto un accurato lavoro di lisciatura con lime e raspe. E nelle pareti qua e là sono appesi varî utensili; sono appesi due piedi di statua e, accanto al forno, sotto due grandi corna di caprone contro il malocchio, sono attaccate delle tavolette, dei *pinakes* votivi, poichè il lavoro di fusione era posto sotto la protezione di divinità e si cercava di scongiurare il cattivo influsso dei dèmoni burloni che potevano, contrariando l'azione della fiamma, arrecare gravi danni nella difficile opera di fusione.

L'autore della tazza, il *Maestro dal Diogenes kalòs* si palesa buon disegnatore, esatto, coscienzioso e nel tempo stesso pieno di gustosa naturalezza sia nei singoli motivi, sia nell'assieme delle composizioni; questa tazza è certo una delle più recenti opere di stile severo. In codesta tazza della fonderia abbiamo ciò che si può designare la pittura di genere, la quale qui come altrove, come per esempio nella tazza di Euphronios di Gerione e del bel Leagros, si accoppia alla illustrazione del mito.

Come si può desumere anche dagli esempi non numerosi che abbiamo addotti, tutto ciò che poteva offrire la vita quotidiana, che si svolgeva ritmicamente uniforme intorno e a contatto dei pittori di vasi, fu da costoro trattato e ritrattato senza pregiudizio, con grande libertà; che anzi alle scene più licenziose e più lubriche furono essi pittori attratti, dato lo scopo a cui erano destinati i prodotti ceramici, in misura maggiore che alle scene più composte o più onestamente casalinghe. E come constatammo a proposito della tazza fabbricata da Hegesiboulos, non si peritarono i ceramisti di stile severo di ritrarre la figura umana non quale dovrebbe essere, ma come realmente è, come ci si presenta nella infinita varietà sua, con le imperfezioni sue, coi suoi difetti, con le sue deformità, con le sue laidezze. Ma talora quello sforzo, che in modo mirabile lungo il meraviglioso secolo V appare nella plastica nella espressione della figura umana, specialmente maschile, secondo un ideale sublime di perfetta bellezza, si rispecchia nelle opere di pittura ceramica di stile severo, anche laddove non alla fantasia del mito, ma alla realtà della vita usuale sono stati richiesti i soggetti da trattare. Valgano due esempi.

Fig. 251. — Interno di tazza: un discoforo. (Parigi - Museo del Louvre).
da Perrot.

Nel tondo interno di una tazza (fig. 251) [1] è un efebo discoforo, il quale nella palestra strappa da terra un bastoncello, che forse ha servito a contrassegnare il termine raggiunto nel lancio del disco. Accanto è scritto il nome di Kleomelos, semplicemente. È forse il nome del ceramista autore della tazza? O è sottinteso l'ovvio *kalòs*? Oppure, come par meglio, indica esso nome un assai noto atleta, che qui appunto sarebbe ritratto? La figura rappresentata, curva e di scorcio per di dietro, è veramente degna della nostra più intensa ammirazione. « Nessuna altra immagine — afferma un finissimo conoscitore di ceramica greca [2] — può meglio esprimere i progressi raggiunti dopo

(1) Perrot, X, t. XI, 1 (Parigi - Museo del Louvre).

(2) Pottier, III, p. 950. Il confronto col discobolo di Mirone è espresso da Von Lücken, *Ath. Mitt.*, XLIV, 1919, p. 152 e segg.

Epiktetos. La curva elegante del dorso, la scienza dello scorcio, la grazia dell'atteggiamento ripiegato, la bellezza del tratteggio, tutto concorre a rendere questa semplice figura un capolavoro del disegno greco ». La esecuzione a pochi tratti è degna di un vero maestro, signore del pennello, e la forza atletica si accoppia alla ineffabile grazia di fresca giovinezza nel suo pieno fiorire. E lo schema di questo discoforo già preannunzia nel riguardo di numerosi particolari lo schema che verrà espresso plasticamente con audacia di genio da Mirone nel suo immortale discobolo.

Fig. 252. — *Lekythos:* nell'intimità del gineceo (Siracusa - R. Museo Archeologico).

da *Mon. d. Lincei.*

Dalla figura maschile ignuda si passa alla figura femminile, parimenti ignuda; tema questo in cui meno si azzardò l'arte della scultura nel periodo arcaico in tutte le sue fasi ed anche l'arte matura di Fidia e dei suoi epigoni, ma che, come si è visto da un esempio di Nikosthenes, la pittura vascolare attica non aveva negletto ed aveva anzi affrontato quando si era presentata l'occasione. Ed anche qui non è da tacere il contributo arrecato da Euphronios, il quale in uno *psykter* da Cerveteri [1] non si peritò di rappresentare ignude etère sdraiate su *klinai* ed intente ad allegre libazioni.

In una *lekythos* da Gela (fig. 252) [2] siamo nella intimità di un gineceo; una giovine donna, al sicuro di ogni sguardo indiscreto, si è intieramente spogliata e, raccolte e ben ripiegate le vesti sue, le depone su di un sedile; a lei d'accanto è un bacino contenente l'acqua per le abluzioni, e l'anonimo ceramista non si è trattenuto dall'esprimere una lode alle belle forme mu-

(1) Furtwängler e Reichhold, t. 63 — Stephani, n. 1670 (Pietrogrado - Museo dell'Eremitaggio).
(2) *Mon. dei Lincei,* XVIII, 1906, t. XI (Siracusa - R. Museo Archeologico).

liebri che ha saputo ritrarre. « Bella la fanciulla ! » egli deve avere esclamato alla fine del suo lavoro e tale esclamazione scrive egli sulla parete della *lekythos* (*e pais kalè*). Ma piuttosto che una fanciulla abbiamo qui una donna ormai sviluppata per la rotondità pronunciata delle mammelle ; per compenso magri sono i glutei di un'apparenza quasi maschile, mentre la modellatura interna è resa con sapiente accuratezza. E quanta grazia pudica emana da questa figura ! Nulla assolutamente di lascivo può eccitare questa completa nudità ; tutto è soffuso di naturalezza che non perturba o indispone.

Fig. 253. — Creso sulla pira ; scena su anfora (Parigi - Museo del Louvre). da Furtwängler e Reichhold.

Ma ritorniamo ad altri pochi, insigni esemplari di questa ceramica di stile severo, in cui più alti argomenti sono stati trattati. Un'anfora proveniente da Vulci [1] ci testifica come talora, ma certo di rado assai, la pittura ceramica di stile severo abbia attinto i soggetti suoi alla storia, rivestendo tuttavia questi soggetti con l'apparenza del mito. E se da un lato di quest'anfora è il rapimento dell'Amazzone Antiope per opera di Teseo e di Piritoo, dall'altro lato (fig. 253) è Creso, re della Lidia, sulla pira accesa. Favolose erano le ricchezze di questo dinasta orientale ed il racconto di tanta potenza in così lagrimevole modo abbattuta dalle invitte armi di Ciro, suscitava pur sempre, anche a distanza di tempo, profonda emozione nell'animo sensibile dei Greci. Il sacrifizio del monarca lidio, il quale per la crudeltà della fortuna tanto ricordava il mitico re Priamo, è a noi noto in

(1) Furtwängler e Reichhold, t. 113 — Pottier, G, 197 (Parigi - Museo del Louvre).

special modo dalla poesia di Bacchilide, nell'ode indirizzata a Jerone, tiranno di Siracusa, per la sua vittoria olimpica del 468 e ci è noto dal poetico racconto di Erodoto (I, 87). Per dimostrare che la compassione degli dei non abbandona nella sventura colui che sempre si è mostrato devoto, questi due autori, pure con varianti assai forti, dovute alla grande popolarità goduta da Creso, narrano che questi fu salvato dalle fiamme del rogo dal dio Apollo, memore e grato pei ricchissimi presenti che il re lidio aveva deposto a Delfi ed in altri santuari del nume.

Ma ambedue le fonti scritte sono posteriori alla fonte monumentale rappresentata dal vaso suddetto. Nel quale Creso è da solo sul rogo acceso, senza cioè i quattordici giovani lidii della narrazione di Erodoto o senza la famiglia, come è nel canto di Bacchilide. Ma nulla vi è in questo quadro che riveli l' idea di un supplizio; anzi Creso, seduto su ben adorno trono, ha una regale dignità, ha un solenne contegno, che bene si accordano con un ineluttabile proposito del monarca di porre volontariamente fine alla sua ormai angosciata esistenza. E, tendendo all' innanzi la destra, grave e risoluto, da una ricca patera versa sul rogo la doverosa libazione agli dei, a cui egli offre sè stesso come vittima. Ai piedi del rogo un fedele servo del re, ed egregiamente gli conviene il nome di Euthymos (il ben intenzionato), attizza il fuoco; l'atteggiamento suo è veramente quello di un servo che obbediente compie, sebbene a malincuore, l'ordine del signore suo, e non è la espressione di un carnefice.

Chi è l'autore di questo quadro solenne, spirante un forte senso di religiosità? Della serie dei ceramisti conosciuti, nessun nome può essere con sicurezza addotto e solo recentemente si è voluto ascrivere questa anfora ad un certo Myson, la cui firma appare su di una *kelebe* dell'acropoli di Atene (1).

Anonimo rimane tuttora l'autore di una celebre idria (fig. 254), in cui parimenti è l'allusione alla lagrimevole fine di un altro potentissimo regno, alla notte fatale della distruzione di Ilio. Questo tema, che abbiamo visto trattato con sì alti accenti di arte in una tazza firmata da Brygos, adorna le spalle di un'idria da Nola (2). Anche qui, come nella tazza, vari culminanti episodi sono espressi l'uno accanto all'altro, anzi l'uno all'altro intrecciati con va-

---

(1) Inedita; si v. su Myson, Beazley, op. cit., p. 48 e segg. — Hoppin, op. cit., II, p. 206 e segg.

(2) Furtwängler e Reichhold, t. 34 — Heydemann, n. 2422 (Napoli - Museo Nazionale; già a Nola-coll. Vivenzio). L'idria è attribuita dal Beazley al pittore di Kleophrades (*J. H. S.*, XXX, 1910, p. 38 e segg., n. 18).

rietà encomiabile di contrasto di contenuto, di schemi compositivi, di motivi formali.

Nel centro è l'episodio della morte del vecchio re Priamo, ed accanto si svolgono due episodi a sinistra e due a destra, mentre i cadaveri di due Troiani calpestati e tre figure di donne accosciate in un dolore, che le rende

Fig. 254. — Idria: la *Ilioupersis* (Napoli - Museo Nazionale).
da Furtwängler e Reichhold.

immobili come statue nella imminenza della avvilente prigionia, accentuano vieppiù lo strazio, la desolazione della rovina di Ilio. Priamo è su di un'ara, accanto alla quale sorge una palma battuta dall'uragano della notte terribile; sulle ginocchia dell'infelicissimo re è il nudo, sanguinante cadavere di uno dei suoi nipoti, forse di Astianatte; immerso in una muta disperazione, Priamo porta le mani al suo candido capo e, già ferito, aspetta rassegnato il colpo mortale che l'inesorabile Neottolemo sta per vibrargli.

A sinistra è un altro misfatto: Aiace di Oileo a spada sguainata, strappa dall'inutile Palladio la profetessa Cassandra la quale, nell'angoscia

della imminente minaccia, fa scorgere ignudo il suo bellissimo corpo giovanile. A destra la donna armata di pestello, che già vedemmo nella tazza di Brygos, risoluta irrompe contro un guerriero inginocchiato, che si rivolge per difendersi sospendendo l'azione in cui era intento, di spogliare cioè il Troiano da lui ucciso. Tanto orrore va smorzandosi e si placa agli angoli della scena; a sinistra fugge il pio Enea sostenendo sulle spalle il vecchio padre Anchise e spingendosi innanzi il figlioletto Ascanio; a destra Acamante e Demofoonte, i due Teseidi, i due eroi attici non sozzi di strage, ritrovano l'ava loro Etra e pongono fine alla sua lunga schiavitù in Troia.

L'anonimo autore di questa idria è certamente un abilissimo maestro e tale abilità egli palesa in special modo nella eccellente composizione, che nella varietà sua ben ponderata suscita nell'osservatore un interesse vivissimo. Ed appartiene questa idria agli ultimi tempi dello stile severo, poichè l'occhio tende a mostrarsi di profilo nel suo aspetto normale e perchè quasi sempre lo scorcio è reso con scioltezza di pennello in modo corretto. Ma la *Ilioupersis* della idria ha un pò di compassata freddezza, che più risalta se viene posta a paragone con la *Ilioupersis* della tazza di Brygos, la quale possiede in misura maggiore quel caldo soffio di passione drammatica che agita e che commuove.

Un insigne cimelio di ceramica di stile severo è un vaso frammentato proveniente da Civita Castellana (fig. 255) (1); è esso di una forma che solo ci appare in pochi esemplari tra la fine del sec. VI ed il principio del sec. V; a tale forma si è dato il nome di *psykter* o di recipiente in cui il vino poteva essere rinfrescato per mezzo di neve o di gelida acqua. Attorno alla parte superiore rigonfia del vaso gira la rappresentazione figurata; nell'esemplare di Civita Castellana è una scena selvaggia di centauromachia, è la trattazione di un tema che sarà in seguito largamente sfruttato dalla ceramica attica.

Si scompone questa fiera zuffa tra eroi e mostri in quattro gruppi; le sorti si alternano poichè ora è un Centauro, ora è un Lapita che soccombe, ma quando il peggio tocca al mostro il gruppo è composto solo dei due contendenti, quando invece è vinto l'eroe, su di esso si accaniscono due Centauri. E vi è l'episodio dell'invulnerabile Ceneo, che già era stato rappresentato da Klitias nel vaso François, e lo schema si è mantenuto presso a poco inalterato: l'eroe, già ricoperto nella parte inferiore del corpo dai sassi e dalle zolle scagliate dalle fiere montane, è sotto la imminente minaccia di

---

(1) Furtwängler e Reichhold, t. 15 (Roma - Museo Nazionale di Villa Giulia). — Si cf. Della Seta, *Il Museo di Villa Giulia*, I, 1919, p. 66.

due Centauri, che stanno per scagliargli addosso un masso ed un tronco di albero. Ma per il suo ardimento è degno di particolare menzione l'altro gruppo, in cui il Lapita è afferrato da due Centauri in turbinoso assalto; cade egli a terra, mentre i mostri gli strappano lo scudo ed il corpo suo

Fig. 255. — *Psykter:* Centauromachia (Roma - Museo Nazionale di Villa Giulia).

Alinari.

ignudo è in obliqua posizione con le varie parti sue viste di dorso espresse con scorci audaci. Forza brutale si esplica anche nel singolare motivo del secondo dei Centauri vincitori del Lapita; nella corsa furibonda, alzate le zampe posteriori, le batte con impeto contro lo scudo del Lapita vincitore del gruppo a sinistra. È questo un motivo che, insieme a quello dell'episodio di Ceneo, è comune al fregio del tempio di Apollo Epicurio presso Figalia [1].

---

(1) Brunn-Bruckmann t. 90-91 (Londra - Museo Britannico).

Manifestamente i decoratori dei frontoni e dei fregi dei templi grandiosi del sec. V, che espressero con favore e fortuna gli emozionanti episodi dell'atroce pugna tra Lapiti e Centauri, attinsero nel repertorio dell' arte pittorica più antica, di cui un vivido riflesso si è conservato in questo *psykter* pregevolissimo.

Nel quale inoltre sono raggiunti degli effetti pittorici con una tecnica che, o non si riscontra affatto nei vasi contemporanei o solo timidamente appare, come per esempio si è constatato, nelle due tazze prese in esame di Brygos. Vi è invero nel corpo dei Centauri un tentativo di pittura a chiaroscuro con opportune, leggere pennellate a tinta diluita. Ma dovrà trascorrere ancora qualche decennio, perchè tale tecnica di chiaroscuro sia universalmente adottata nella grande pittura e raggiunga anzi un grado massimo di perfezionamento per opera di Apollodoro lo *skiagraphos* o pittore di ombreggiature [1]. Ma inoltre è con diligenza veramente eccezionale che in questa pittura ceramica a vernice diluita in vario grado e però con innegabili effetti di pastosità pittorica sono espresse le chiome e le barbe dei Centauri e di Ceneo, mentre la indicazione dei singoli peli delle ciglia aggiunge non poca efficacia alla espressione dei volti, accentuata nei Centauri dal digrignare dei denti. Viene alla mente il famoso passo di Plinio (*N. H.*, XXXV, 58), in cui sono enumerate le innovazioni introdotte da Polignoto di Taso nella pittura, tra le quali innovazioni si menziona quella di far aprire alle figure rappresentate la bocca, mostrando i denti. Anche qui, come nel caso di Cimone di Kleonai, si tratta evidentemente non già di vere, radicali novità dovute al grande pittore, ma di adozione generale e di perfezionamento di caratteri già in uso nell'arte pittorica. Ma ad ogni modo questo *psykter* è ormai vicino pel tempo all'apparizione dell'arte di Polignoto. Dato poi che nello *psykter* da Civita Castellana si ha un prodotto di vera eccezione nella congerie dei vasi attici di stile severo, così non sembrerà troppo audace la ipotesi di quel dotto [2], che riconobbe nella decorazione figurata dello *psykter* stesso non già l'opera di un consueto ceramista, ma il lavoro di un vero pittore, abituato a maggiori composizioni e che solo in via di eccezione si sarebbe prestato a dare il suo contributo di artista nell'adornamento di uno dei tanti prodotti che uscivano dalle officine del Ceramico.

---

(1) Su Apollodoro si v. Rossbach in Pauly-Wissowa, *Real Encyclopädie*, I, c. 2897 — Pfuhl, *Iahrbuch*, XXV, 1910, p. 12 e segg. — Schöne, ivi, XXVII, 1912, p. 19 e segg.

(2) Furtwängler in Furtwängler e Reichhold, S. I, p. 72.

È insomma un audace spirito di radicale rinnovamento che pervade tutta la produzione vascolare attica di stile severo, e si esplica tale spirito anche nelle forme tettoniche dei vasi. Ma si ha una serie di prodotti ceramici, in cui il carattere conservativo è appariscente. Sono questi prodotti di funebre destinazione, poichè erano essi collocati sul tumulo funerario, conservando in tal modo la tradizione testificata dai grandi vasi geometrici del Dipylon e, più in giù, da anfore grandiose come quella di Nesso, che abbiamo messo all'inizio della evoluzione mirabile dell'arte ceramica in Atene durante il secolo VI. Si designa il tipo di questi vasi funebri [1] col nome di lutroforo (*loutrophoros*, sott. *hydria*), cioè di recipiente destinato a contenere l'acqua del bagno, ed in questo caso s'intende l'acqua del bagno per l'estremo, doloroso abbigliamento della persona defunta. È naturale che, essendo questo tipo di vaso di carattere essenzialmente rituale e destinato al culto funebre del luogo, tutti gli esemplari che di esso ci sono pervenuti provengono da Atene o dal suolo attico (Capo Kolias e Trachones ai piedi dell'Imetto). Manifestamente queste *lutrophoroi* dovevano essere eseguite su ordinazione ogni qual volta un lutto veniva a colpire una famiglia.

Fig. 256. — *Loutrophoros* (Parigi - Museo del Louvre). da *Mon. et Mém. Piot.*

Per la sua forma tettonica la idria *loutrophoros* si riallaccia a vasi funebri del periodo orientalizzante e della fase proto-attica, alle anfore di Vourva e all'anfora di Nesso. Ma si avvicina più a quelle che a questa per la sagoma snella ed allungata ad imboccatura espansa, a collo alto, coi manichi lunghi e ricurvi e parzialmente riuniti al corpo del vaso, col ventre sgonfio, slanciato assai e poggiante su piede espanso. Anche nelle proporzioni grandiose di queste *loutrophoroi* è conservata la tradizione attica dei grandi, colossali vasi del Dipylon; un esemplare invero raggiunge m. 0,97

(1) Il primo studio complessivo sulla serie intiera delle *loutrophoroi* è quello del Wolters, *Ath. Mitt.*, XVI, 1891, p. 378 e segg. Si v. Collignon, *Mon. et Mém. Piot*, I, 1894, p. 49 e segg. e Perrot, X, p. 666 e segg.

di altezza [1]. Destinate ad essere erette in cima ai sepolcri, queste *loutrophoroi* dovevano attestare con la grandiosità loro il grado intenso di addolorata mestizia nei superstiti per la crudele dipartita dei loro cari. Ma poste allo scoperto sulle tombe, le idrie *loutrophoroi* per la fragilità loro non potevano sfuggire più o meno presto a rottura inevitabile e però gli esemplari sino a noi pervenuti sono tutti frammentari, nè si è dato ancora il caso che se ne sia potuto ricostruire uno senza la minima lacuna. Tale inconveniente della facile distruzione delle *loutrophoroi* fittili indusse in seguito gli Ateniesi a sostituirle con esemplari marmorei; tale sostituzione cominciò ad essere praticata alla fine del sec. V. Si noti infine che il carattere simbolico delle idrie *loutrophoroi* è dimostrato dall'assenza del fondo; così il finto recipiente poteva meglio essere fissato sulla cima della tomba mediante sostegni.

Fig. 257. — Particolare della *loutrophoros* della fig. 256.
da *Mon. et Mém. Piot.*

Naturalmente il carattere delle scene che adornano le *loutrophoroi* è funebre con allusioni alle cerimonie del funerale: tale carattere, proprio degli esemplari condotti con la tecnica a figure nere o con quella a figure rosse di stile severo, si mantiene, come vedremo, in questo tipo di vaso, sino circa alla metà del secolo V. Le rappresentazioni hanno un contenuto crudamente realistico, che in seguito non più corrisponde alle speranze dell'oltretomba dei tempi più evoluti, alla serena concezione dell'al di là che nella mente e nel cuore dei Greci andava sempre più maturando, mercè le speculazioni filosofiche e le sentimentali fantasie poetiche. Onde è che tra queste *loutrophoroi* della seconda metà del sec. VI e della prima metà del successivo secolo ed i vasi funerari che più innanzi incontreremo, in età più progredita, le *lekythoi* cioè a decorazione policroma, è un contrasto assai forte di contenuto; là è lo spettacolo doloroso del cadavere, la morte nella sua ineluttabile crudeltà, qui è la visione serena, quantunque soffusa di dolce melanconia, di un bene ultraterreno.

(1) *Mon. dell'Inst.*, VIII, t. XLII — Collignon e Couve, n. 1167 (Atene - Museo Nazionale Archeologico).

Tra le idrie *loutrophoroi* possiamo scegliere come tipica un esemplare ateniese, alto cm. 81 (fig. 256) [1]. È naturale che in un vaso di carattere rituale come questo, più a lungo che altrove si siano conservati i ricordi della vieta tecnica a figure nere, ed invero nella zona inferiore, al di sopra dell'ovvia raggiera è un fregio adorno di negre figure di cavalieri in corsa sul fondo giallo-rossastro dell'argilla ed in nero è pure l'ornato di palmette, che corre in stretta fascia nella parte inferiore del lungo collo. Ma tali ricordi, per dir così, fossilizzati della vieta tecnica, si ritrovano anche su altri vasi, relegati per lo più in strette fascie sull'orlo dei recipienti. Tale stretta fascia con figure bestiali è, per esempio, sulla orlatura di una grande *kelebe* che addurremo, proveniente da un sepolcro etrusco di Bologna [2].

Fig. 258. — *Loutrophoros* (Atene - Museo Nazionale Archeologico).
Alinari.

Due donne piangenti, due schiave pei loro corti capelli, adornano la parte anteriore di questo collo (fig. 257); quella a sinistra porta le mani al capo in atto di disperazione e quella a destra reca appunto una idria *loutrophoros*, che ha servito alla pulizia del cadavere. E la rappresentazione della *pròthesis* di questo cadavere è il contenuto della scena principale attorno al ventre del vaso, genere questo di rappresentazione che è comune alle lastre fittili a figure nere, come si desume da un esemplare proveniente dalla costa meridionale dell'Attica [3], mentre esso schema di lamento funebre è comune alla pittura ceramica corinzia, come appare da un' idria da Cerveteri [4], in cui la scena ha un contenuto mitico, perchè il defunto è Achille e piangenti sono le Nereidi.

Ben poco è rimasto del lato posteriore, in cui era il lamento di cinque personaggi, a quel che pare, maschili; in migliore stato è il lato anteriore, in cui attorno al cadavere disteso sul letto sono quattro donne ed è per fortuna conservato ciò che costituisce il centro della scena ed eccita in

---

(1) *Mon. et Mém. Piot*, I, 1896, p. 54 e t. V-VII (Parigi - Museo del Louvre).
(2) *Mon. d. Inst.*, XI, t. XIX. — Pellegrini, II, n. 228 (Bologna - Museo Civico).
(3) Perrot, IX. fig. 118 (Parigi - Museo del Louvre).
(4) Perrot, IX, t. XXII — Pottier, E, 643 (Parigi - Museo del Louvre).

maggior grado il nostro interesse. Il morto, un efebo, è strettamente avvolto in una coperta di stoffa macchiettata, sì da assumere l'apparenza di mummia, ma scoperto è il capo ed il ceramista ha reso in modo egregio i tratti emaciati del viso irrigidito dalla morte, nè ha dimenticato di esprimere quella benda che, stringendo il mento ed il cranio, ridona compostezza alla già sconvolta fisionomia. Nè meno encomiabile è la espressione della donna, senza dubbio stretta parente del defunto che, tenendo a due mani la testa del cadavere, sembra dirigergli un triste addio. È nel volto di

Fig. 259. — Particolare della *loutrophoros* della fig. 258.

Alinari.

questa donna un dolore muto nella sua gravità, che pervade ed irrigidisce l'animo; gli occhi sono come spalancati in un'atona fissità e le labbra sono strette in un'amara contrazione di nervi. Come ben appare, un crudo realismo impronta di sè questa scena di lutto.

Degli artisti da noi menzionati, ci sembra che Euthymides sia quello da addurre a proposito dello stile con cui questo vaso è stato adorno. Ma il gioiello di queste idrie *loutrophoroi* di stile severo è senza dubbio quella assai frammentata (fig. 258) [1], in cui a capo del letto è una vecchia schiava, che

---

(1) Perrot, t. XVIII — Collignon e Couve, n. 1167 (Atene - Museo Nazionale Archeologico).

sostiene la testa della giovine defunta (fig. 259) ed in cui non si è peritato l'anonimo ceramista di accentuare in modo assai realistico i tratti deformi e laidi della vecchia, sì da rammentare analoghe apparizioni nella ceramica di stile severo, per esempio la vecchia schiava dello *skyphos* di Pistoxenos: rughe profonde solcano la fronte e le guance avvizzite, gli occhi sono contratti e sdentata è la bocca. Ma quanta forza di dolore esprime questo volto senile pieno di lacrime! E con quanto delicato amore solleva questa fidata schiava la testa della sua povera padroncina! E come magnificamente è resa la disperazione nella donna dagli sciolti capelli che sta a sinistra! Essa è la madre della defunta e nel gesto nervoso delle sue mani che si affondano nella scomposta chioma, su cui con bell'effetto risalta il profilo del viso è come un'angoscia senza fine, quasi una fiera insofferenza contro il destino implacabile. Calmi, composti risaltano al confronto i lineamenti della morta. In questo quadro, che appartiene alla fine dello stile severo, è « un senso patetico, di cui sarà toccato chiunque è passato per prove di tal sorta ed ha conosciuto l'amarezza di queste veglie presso un letto di morte » [1].

---

(1) Perrot, X, p. 680.

CAPITOLO SETTIMO

La pittura vascolare dal 475 al 400 a. C.

NEL decennio tra il 480 ed il 470 si compie nella ceramica attica la trasformazione dello stile severo in stile grandioso, avviene il passaggio graduale all'ultima fase dell'arcaismo, caratterizzata, accanto a progressi formali, da una intonazione di solenne grandiosità, quale nella plastica emana dai marmi del tempio di Zeus in Olimpia e quale doveva esprimere la megalografia di Polignoto di Taso e della sua scuola. Questa modificazione di stile non è certamente un fenomeno subitaneo, improvviso e, se in alcuni prodotti vascolari già si avverte il palpito dell'arte nuova, tuttavia in essi la preponderanza dei caratteri peculiari del passato ci proibisce di ritenere questi prodotti come appartenenti allo stile più recente piuttosto che a quello più antico. È impossibile adunque delimitare nel tempo con esattezza relativamente minuziosa la fine dello stile severo e l'inizio dello stile grandioso ed è perciò solo per convenzione che nel decennio suddetto 480-470, in cui si compie questa graduale evoluzione artistica, si è scelto l'anno 475, che è a metà strada tra il 480, in cui la ceramica attica è puramente di stile severo, ed il 470, in cui essa è ormai pienamente di stile grandioso. Tale impossibilità è del resto comune anche allo studio della plastica greca, poichè opere come il gruppo di Armodio e di Aristogitone di Crizio e Nesiote [1] o l'Auriga di Delfi [2], se per certi rispetti chiudono un periodo di arte, per altri rispetti ne inaugurano uno nuovo.

Onde è che è plausibile credere che alcune officine ceramiche, floridissime nei due primi decenni del secolo V, abbiano continuato l'attività loro durante gli anni successivi, sia pur modificando, sotto l'influsso vigoroso delle arti figurative maggiori, lo stile nella decorazione dei propri prodotti. Nei quali nuovi prodotti non è difficile constatare talora degli addentellati

(1) Brunn-Bruckmann, t. 326-327 (Napoli - Museo Nazionale).
(2) *Fouilles de Delphes,* IV, t. XLIX-L (Delfi - Museo).

assai forti col passato. L'esempio più perspicuo ci è offerto dalla officina di Euphronios alla quale, come già avemmo occasione di constatare, appartiene una tazza frammentata da Vulci [1] con tecnica policroma nel suo interno, la cui pittura tocca il limite ultimo dello stile severo; nell'esterno di questa tazza è elogiato Glaukon, e l'elogio di Glaukon incontreremo in un'altra opera ceramica che più non appartiene allo stile severo. Per di più questa tazza di Euphronios è stata adorna con ogni probabilità da un pittore che

Fig. 260. — Tazza policroma da Camiro (Londra - Museo Britannico).
da Perrot.

convenzionalmente è designato come il *Maestro dei cavalli* o *della tazza di Pentesilea* [2], ed al quale spetterebbero altre pitture su tazze di stile grandioso.

È appunto con vasi che si ricollegano alla tazza policroma di Euphronios che dobbiamo iniziare il nostro esame di questa ceramica attica posteriore al periodo delle guerre persiane. Un raro, prezioso cimelio è la tazza da

(1) Hartwig, *Meisterschalen*, t. LI-LII — Furtwängler, n. 2282 (Berlino - Musei, *Antiquarium*).

(2) Furtwängler in Furtwängler e Reichhold, S. I, p. 276 e segg. e S. II, p. 89 e segg. — M. Hamilton Swindler, *Am. J. Arch.*, 1915, p. 398 e segg. — Beazley, *Attic red-figured Vases in American Museums*, 1918, p. 129 e segg. — Hoppin, *A handbook of attic red-figured vases*, II, p. 337 e segg. — Buschor, p. 188 e segg.

Camiro (Rodi) [1], in cui è decorato con tecnica policroma solo l'interno, a grandissimo medaglione recinto da una semplice orlatura nera (fig. 260): in un fondo bianco appare la figura di Afrodite su di un palmipede, piuttosto oca che cigno; accanto a destra è scritto il nome di Afrodite e più sotto è l'acclamazione al bel Glaukon. Questa deliziosa figura di dea avvolta con eleganza composta nel fine chitone e nello *himation* rosso-bruno, porge con atto pieno di soavità un ramoscello; siede essa tranquilla sull'uccello palustre che, conscio e quasi superbo del prezioso peso, dignitoso solca l'aria. Questa Afrodite ci fa rammentare un'altra immagine della dea che è perfettamente contemporanea, l'Afrodite cioè sorgente dalle acque nel rilievo del cosiddetto trono Ludovisi [2]: vi è tra il vaso ed il rilievo corrispondenza perfetta di sentimento artistico, e di concezione nello esprimere con pari grazia ed eleganza corretta la bellissima tra le dee. Ormai nella tazza di Camiro l'occhio della dea è di regolare profilo, nè vi manca la espressione del ciglio superiore, mentre la dura e forte rotondità del mento, che ci richiama a quanto appare nella plastica contemporanea, ha un carattere tuttora severo ed arcaico e ricorda la maniera di Douris. E vivace assai è il rendimento delle mani con le dita elasticamente ripiegate. Si aggiunga infine che la iscrizione dell'elogio di Glaukon è distribuita in due righe e ciò costituisce un carattere peculiare nei vasi non più di stile severo.

Immagini di cavalieri giovinetti adornano i lati esterni di quella tazza policroma che fu fabbricata nella officina di Euphronios; in realtà nelle tazze, che attorno a questa si sono aggruppate, riconoscendo in esse l'opera di un solo pennello, è costante l'allusione ad efebi occupati o nella equitazione o nel governo dei cavalli; tale allusione sulle tazze di maggiori dimensioni è riserbata ai lati esterni, espressi con disegno più sciolto e frettoloso che quello del tondo interno assai più importante. E però è giustificata la designazione che ha assunto l'anonimo decoratore di queste tazze, cioè di *Maestro dei cavalli*, ma, come si è detto, è anche per tale ceramista la designazione di *Maestro della tazza di Pentesilea*, in base all'opera che tra le altre primeggia per eccezionale pregio di arte.

La tazza di Pentesilea, proveniente dall'Etruria [3], ci interessa per la scena di Amazzonomachia nel grandioso tondo interno (fig. 261), che co-

---

(1) Perrot, X, t. XX — Smith, III, D, 2 (Londra - Museo Britannico, diam. m. 0,24).

(2) *Antike Denkmäler*, II, t. 6-7 (Roma - Museo Nazionale Romano).

(3) Furtwängler e Reichhold, t. 6, t. 56,1-3 — Iahn, n. 370 (Monaco - Collezione di Vasi, diam. m. 0,425).

stituisce qualche cosa di singolare, di eccezionale in tutto il repertorio di arte ceramica sino a noi pervenuto e che attinge agli occhi nostri il valore inestimabile di un quadro grandioso, contemporaneo ai celebri dipinti polignotei. Insolite sono le dimensioni del dipinto, che riempie per massima parte l'interno della tazza, la quale raggiunge il diametro di cm. 42,5.

Fig. 261. — La morte di Pentesilea: interno di tazza (Monaco - Collezione di vasi). da Furtwängler e Reichhold.

Per questo dipinto la tazza è uno degli esemplari più importanti e più preziosi dell'ampia serie di vasi da collocare tra il 470 ed il 450, in cui sono rappresentate le atroci lotte tra Amazzoni e Greci, chiara allusione alle battaglie gloriose combattute dagli Ateniesi della generazione di Maratona, di Salamina, di Platea contro il molle, femmineo barbaro rapace dello Oriente, il Persiano. Frequentissime invero sui vasi sono le Amazzonomachie, sia quella della saga attica, in cui eccelle l'eroe Teseo, sia quella dell'*epos* troiano, in cui è protagonista l'eroe Achille, mentre in questo pe-

riodo vediamo che cade vieppiù in disuso la lotta contro le Amazzoni sostenuta dall'eroe Eracle, quella lotta che vedemmo glorificata in due insigni vasi di stile severo, nel *kàntharos* di Douris e nell'anfora a volute attribuita ad Euphronios. È in tutte queste Amazzonomachie, che adornano per lo più vasi assai più grandiosi della tazza, la eco vivida di creazioni di Polignoto e della sua scuola; la tradizione letteraria ci ha lasciato notizia (Pausania, I, 15, 2) di un celebre affresco di Micone, scolaro di Polignoto, nel portico Pecile in Atene, che rappresentava la lotta contro le Amazzoni e propriamente quella di Teseo; ma certo la tradizione è lacunosa ed altre Amazzonomachie dovette creare la scuola polignotea, da cui trassero fresca ispirazione i ceramisti attici dei decenni anteriori alla metà del secolo V.

Nella tazza di Pentesilea in realtà non si possiede una composizione in sè ristretta, completa ed intieramente delimitata dalla tonda orlatura, in cui è una leggiadra decorazione a ramo di edera, ma la scena effigiata è senza dubbio parte di una composizione più ampia. Infuria il combattimento tra Greci ed Amazzoni sotto le mura di Troia; una di queste viragini vestita all'orientale giace già cadavere sull' accidentato suolo, adattandosi alla curva linea del medaglione; presenta essa con ardimento di scorcio il corpo suo di prospetto e le armi, di cui andava orgogliosa, già le sono state tolte. A sinistra è un guerriero, forse l' uccisore suo, inebriato dalla strage recente; guardando all'indietro con le narici frementi, si allontana con spada sguainata in cerca di strage novella; nel mezzo invece culmina il passionale gruppo di Achille e di Pentesilea. L'eroe ha raggiunto la regina delle vergini guerriere, l'ha disarmata e, inesorabile, infigge la spada nel petto suo. Nel momento in cui riceve il colpo che le dà la morte atroce, l'Amazzone si rivela veramente donna, niuna traccia di spasimo è ancora nei tratti del suo bel volto, gli occhi sono ancora aperti e guardano con muta, ma intensa preghiera l'eroe crudele, e con le mani cerca di trattenerlo piuttosto che di respingerlo. Non è più ormai una combattente che è vinta, ma è una vittima che viene immolata. Achille, aitante figura, veramente il più bello di tutti i Greci che andarono sotto Ilio fatale, nel momento in cui immerge la spada nel corpo bellissimo dell'avversaria, sente improvvisa una dolce commozione per lo sguardo supplichevole ed addolorato di Pentesilea; il cuore non rimane insensibile a tanta bellezza femminile e a tanta angoscia; egli è già pentito del colpo vibrato e dal volto, dall'atteggiamento delle braccia, da tutta la persona infine traspare il subitaneo cambiamento che si opera nell'animo suo, il tentativo di rimediare a ciò che è irrimediabile.

È qui rappresentato un attimo fuggevole di arresto in una determinata azione; di consimili azioni in bruschi passaggi doveva in realtà compiacersi assai l'arte contemporanea a questo insigne cimelio di pittura ceramica, e non solo l'arte pittorica, ma anche quella plastica; rammentiamoci invero dell'arte di Mirone, quale a noi può essere nota dal Discobolo e dal gruppo di Marsia e di Athena. Quando Achille ritirerà la spada dall'orrenda piaga e a fiotti uscirà il sangue ed esalerà la bella guerriera l'ultimo respiro, allora dal rigonfio cuore dell'innamorato eroe prorompera il rimpianto, il rimorso e divamperà quella fiamma del perduto amore che, come veniva cantato dalla *Etiopide* di Arctino di Mileto, che noi conosciamo solo attraverso l'arida notizia della *Crestomazia* di Proclo, ecciterà lo scherno del deforme Tersite, scherno punito colla morte dall'infuriato eroe. E infine nella tazza di Pentesilea, piena di così intensa passionalità, la rappresentazione di un momento anteriore a quello riprodotto a pittura da Paneno, fratello di Fidia e scolaro di Polignoto, in uno dei riquadri inferiori del trono di Zeus in Olimpia, perchè da Pausania (V, 11, 6) sappiamo che vi era espressa Pentesilea spirante e sostenuta da Achille.

È ormai passato il tempo in cui predominante nella produzione ceramica attica è la tazza; ora, in questa fase di arte, che possiamo denominare polignotea per lo straordinario influsso esercitato dal sommo pittore (1), sono forme preferite quelle dei grandi vasi, dell'anfora a volute, del cratere a calice, della *kelebe* o cratere a colonnette, dei vasi cioè che con la loro ampia superficie meglio assai della tazza si prestavano a raccogliere la eco, a fissare i ricordi assai freschi delle grandiose composizioni polignotee, che contemporaneamente venivano eseguite a decoro insigne delle vasti pareti dei templi e dei porticati.

Alla stessa mano dell'autore della tazza di Pentesilea è stato attribuito un cratere a calice proveniente da tomba etrusca di Bologna (2); se tale attribuzione è senza dubbio ipotetica, è nondimeno comune ai due vasi una eguale potenza di passionalità nel trattamento di un analogo tema: l'Amazzonomachia (fig. 262). Ma nel cratere bolognese è incerto se si tratta della

---

(1) Sui vasi polignotei si v. Robert, *Die Marathonschlacht in der Poikile und weiteres über Polygnot*, Halle, 1895, p. 97 e seg. — Pellegrini, *Atti e Memorie della R. Deputazione di Storia Patria per la Romagna*, S. III, XXX, 1903, p. 242 e segg. – Rizzo, *Mon. dei Lincei*, XIV, 1904, c. 5 e segg. — Walters, I, p. 440 e segg. — Pottier, III, p. 1049 e segg. — Ducati, *Röm. Mitt.*, XXI, 1906, p. 110 e segg. — Furtwängler in Furtwängler e Reichhold, S. I, p. 124 e segg. e S. II, p. 93 e segg. — Hauser, id., S. II, p. 297 e segg, e S. III, p. 99 e segg. — Dugas, p. 648 – Fornari F., *Ausonia*, IX, p. 93 e segg. — Buschor, p. 186 e segg.

(2) Furtwängler e Reichhold, t. 75-76 — Pellegrini, II, n. 289 (Bologna - Museo Civico, m. 0,55).

Fig. 262. — Amazzonomachia su cratere a calice di Bologna (Bologna - Museo Civico).
da Furtwängler e Reichhold.

saga troiana di Achille o di quella attica di Teseo, poichè nè dell'uno, nè dell'altro eroe si può fare la identificazione certa in alcuno dei Greci combattenti. Ma, rispetto alla tazza di Pentesilea, il disegno di questo cratere ha un carattere di maggiore scioltezza, con forme meno angolose, meno rigide, sicchè vi dobbiamo riconoscere il prodotto di un' arte più recente, più evoluta; la esecuzione del cratere non può adunque risalire più in su del 460. Nè si perita l'addestrato e valente ceramista di affrontare il solo problema della veduta del volto di pieno prospetto, ma anche quello di tre quarti di fronte, e più audaci e meno sforzati sono gli scorci. Si osservi il combattente in nudità eroica visto di dorso, si osservi la novità del motivo del braccio destro alzato e ripiegato con spada col taglio di profilo presso una delle Amazzoni.

Arde la mischia con alternative varie nei vari gruppi, i quali sono sei di numero e ciascuno con due contendenti e distribuiti in modo da incatenarsi l'uno coll'altro, sì da evitare la monotonia, che altrimenti sarebbe derivata da una regolare successione dei singoli duelli. Ed oltre a queste dodici figure di Greci e di Amazzoni vi è un'Amazzone arciera, espressa in uno schema che vedemmo consimile presso un'arciera dell'anfora aretina attribuita ad Euphronios. Ma un confronto tra le due figure è a vantaggio di quella a stile severo, ove pulsa una vita più intensa con movimento più accentuato di tutta la vibrante persona. Notiamo infine come essenzialmente pittorico, e però più consono con la megalografia contemporanea che col disegno vascolare, sia l'effetto che ha saputo raggiungere il ceramista del cratere bolognese nella figura del guerriero inginocchiato, che campeggia su di una figura di Amazzone stante; vi è il forte risalto sul vestito rigato dell'Amazzone della corazza che è ricoperta di nera vernice con particolari graffiti.

Già si disse a proposito dell'anfora aretina dello stile di Euphronios come questo tipo di vaso, raro assai nello stile severo, divenga invece frequente nel periodo polignoteo, adatto più di ogni altro a conservare i ricordi delle megalografie contemporanee. Tre insigni anfore, che hanno esse pure come contenuto principale l'Amazzonomachia, sono da addursi quale documentazione luminosa e preziosa assai d'influsso polignoteo sulla ceramica dipinta: la prima di queste anfore proviene da Ruvo [1], la seconda da

---

(1) Furtwängler e Reichhold, t. 25-28 — Heydemann, n. 2421 (Napoli - Museo Nazionale). È stato attribuito dal Beazley (op. cit., p. 147), col seguente cratere di Gela, all'autore del cratere dei Niobidi per cui si v. la n. 3 a pag. 363.

Fig. 263. — Anfora ruvestina con Amazzonomachia (Napoli - Museo Nazionale).
da Furtwängler e Reichhold.

Gela [1], la terza pure dalla regione italica, ma da ignota località [2]. Ci soffermiamo un po' sull'anfora di Ruvo che è la più nota, perchè uscita alla luce da parecchi decenni (fig. 263).

La decorazione del collo perde sempre più d' importanza; lo schema, che è stereotipato in questi vasi dal 475 al 450, dell' inseguimento amoroso e la scena della lotta di Peleo e di Tetide con figure accessorie, suscitano scarsissimo interesse, mentre nella grandiosa composizione attorno al ventre dell' anfora si ripercuote purissima la eco dell'arte di Polignoto, sia negli aggruppamenti, sia nei singoli motivi, sia infine nell' epica dignità e solennità delle figure espresse con un disegno di arcaismo ormai maturo e preludiante le forme libere dell'arte fidiaca. L'Amazzonomachia qui rappresentata è quella attica di Teseo. L'eroe è invero da riconoscere nel bellissimo efebo, che, ignudo, rivestendo egli solo i gambali e l'elmo, con disciplinata baldanza s'inoltra armato di lancia e di scudo verso destra; da una biga, su cui è una virago in abito barbarico, è scesa a terra un'altra Amazzone, che non irrompe già ostilmente sul giovine eroe, ma amichevolmente lo segue. Essa è Antiope, l'amata di Teseo, la regina delle Amazzoni la quale, secondo la tradizione attica qui seguita, combatte contro di loro e nel combattimento trova la morte. Così qui, come nella tazza di Pentesilea, nella zuffa atroce s' innesta l'elemento erotico, non già di carattere materiale o di violenza o di voluttà come nei vasi di stile severo, non già di leziosa leggiadria come nei vasi della fine del secolo V, ma nobilmente spirituale e consono con la eroica essenza dei personaggi rappresentati.

Nell' anfora di Ruvo come nel cratere a calice bolognese è una propensione a motivi di scorcio, espressi ormai con facilità acquisita da addestrato pennello; solennità ancor più accentuata hanno le figure, ma minore è la loro passionalità. L'ornato a doppie palmette oblique non serve poi per tutti i personaggi rappresentati come linea di terreno; tre figure in ginocchio, i cavalli della biga, il cavallo inforcato da una Amazzone, poggiano al di là di questa linea, già infine si esprime il tentativo di rappresentazione prospettica a piani diversi. E già si affaccia, ma solo timidamente, il metodo compositivo a vari piani senza tuttavia che vengano espresse differenze di proporzioni nelle figure o negli oggetti secondo le varie distanze prospettiche. Tale metodo compositivo costituisce una novità nel-

---

(1) Parzialmente riprodotta in Furtwängler e Reichhold, S. I, p. 125 e segg. — Della Seta, *Italia antica*, fig. 91 B. (Palermo - Museo Nazionale).

(2) Furtwängler e Reichhold, t. 116-117 (New-York - Museo Metropolitano, m. 0,645); si cf. Beazley, op. cit., p. 152.

l'arte della pittura, novità dovuta alla scuola di Polignoto, come si può desumere dalla descrizione presso Pausania (X, 25-31) dei dipinti del grande pittore nella Lesche dei Cnidi a Delfi, rappresentanti la distruzione di Ilio ed Odisseo agli Inferi. Tale metodo non viene subito adottato dai pittori di vasi, se non in modo primordiale, come nella suddetta anfora di Ruvo oppure, eccezionalmente, in qualche vaso, come un cratere che sarà fra poco addotto. Debbono passare alcuni decenni, e cioè si deve arrivare verso

Fig. 264. — Eracle nell'Olimpo, su *kelebe* di Bologna (Bologna - Museo Civico). da *Mon. d. Inst.*

la fine del sec. V per constatare una adozione assai frequente di tale metodo polignoteo nelle composizioni dei vasi dipinti attici, nè tale ritardo deve stupirci, data la distanza che tra pittura ceramica e pittura di affresco o su tavola sempre più va aumentando a partire dalla fine dello stile severo.

Carattere plastico più che pittorico hanno le figure che adornano il lato nobile di una grandiosa *kelebe* o cratere a colonnette proveniente da una tomba etrusca di Bologna (1). La scena (fig. 264), l' ingresso di Eracle

(1) *Mon. d. Inst.*, XI, t. XIX — Pellegrini, II, n. 228 (Bologna - Museo Civico, m. 0,59).

nell'Olimpo, è condotta con un disegno, in cui i caratteri arcaici sono più accentuati che nei due vasi precedenti, onde appartiene questo vaso al decennio dal 470 al 460. Nel mezzo sono le tre figure principali di Zeus seduto, di Athena ritta nel mezzo, di Eracle, mentre come figure accessorie sono espresse da una parte Apollo come citaredo, dall'altra Hermes. E da queste figure olimpiche, come anche da quella dell'eroe divinizzato, emana un accento di grave, religiosa solennità, che è nel tempo stesso pacata e serena e che è consona perfettamente con lo spirito dell'arte contemporanea, quale possiamo noi desumere nella plastica dall' aspetto dei simulacri di questa fase precorritrice del pieno sviluppo dell'arte fidiaca. Ed in realtà a Fidia si pensa nel rimirare e nell'ammirare la magnifica figura di Zeus seduto in trono, da cui irraggia quella benigna possanza sovrumana che dalle fonti letterarie sappiamo era insita nel capolavoro crisoelefantino di Fidia, da questi creato pel tempio del nume in Olimpia.

La figura di Zeus sulla *kelebe* bolognese è certamente di alcuni anni anteriore al colosso fidiaco, ma se, come ci pare plausibile, la esecuzione di questo simulacro, cade in età anteriore al periodo attico del grande scultore e cioè contemporaneamente all' innalzamento del tempio, che doveva costituire la dimora degna del simulacro stesso, se infine nel decennio dal 460 al 450 collochiamo la creazione dello Zeus di Olimpia, la distanza, per ciò che concerne il tempo, dalla assai più modesta figura del nume sul vaso attico è molto breve; l'orizzonte artistico sarebbe per le due figure il medesimo, quell'orizzonte in cui nella pittura primeggia Polignoto di Taso ed in cui nella scultura comincia ad affermarsi la superiorità del giovine Fidia che, nei primi passi dell' arte come pittore, dovette appartenere alla cerchia luminosa del sommo affreschista (Plinio, *N. H.,* XXXIV, 54). Le figure stanti della *kelebe* bolognese sono assai slanciate, anzi allungate; e ciò è in parte una esigenza dello spazio assai alto da riempire sulle pareti del vaso, ma è già in tutte queste figure, atteggiate in modo così contegnoso, quello stesso accento di arte che si esprime dalle figure centrali del frontone est o dall'Apollo del frontone ovest del tempio di Olimpia e da alcune figure di metope del tempio medesimo [1].

Ai marmi di Olimpia ci richiamano invero parecchi di questi vasi attici polignotei. E se il ricordo della violenta zuffa tra centauri e Lapiti del frontone occidentale è suscitato nella nostra mente da vasi adorni di

(1) Brunn-Bruckmann, t. 446-450 (figure del frontone orientale), t. 451 (Apollo del frontone occidentale), t. 442, *a*(metopa di Eracle e di Atlante), t. 443, *a* (metopa di Eracle e degli uccelli di Stinfalo).

centauromachie, come un'anfora a volute bolognese [1], come i due frammenti di uno *stamnos* di provenienza ignota [2], così alla scena del frontone orientale dei preparativi della gara tra Pelope ed Enomao, ove aleggia una calma apparente, che nasconde intime passioni dell'animo e che è foriera di tempesta, siamo indotti ad avvicinare quanto è rappresentato su di un lato di un insigne cratere a calice da Orvieto [3].

È in questo cratere che appare applicato nella sua pienezza il metodo compositivo di Polignoto delle figure disposte a livelli diversi; il terreno su cui avviene l'azione rappresentata è necessariamente montuoso e le sinuosità sue, gl' increspamenti o gli avvallamenti sono dati da linee ondulate su cui stanno i vari personaggi o da cui, talora, le figure sono in parte ricoperte. Tralasciando uno dei lati del cratere orvietano, che è adorno di parte della scena di strage dei Niobidi per opera di Apollo e di Artemis, nel lato più importante (fig. 265) si osserva una strana, enigmatica raccolta di personaggi, che non sono già occupati in una determinata azione, ma che, in modo analogo a quanto si osserva nel frontone est di Olimpia, sembrano quasi in posizione di attesa per un avvenimento di grave importanza che stia per succedere.

Oltre ad Athena e ad Eracle, sono nove guerrieri ed un cavallo. Si tratta forse di Argonauti o in atto di partire da Iolco [4] o rimproverati a Lemno per la loro ignavia da Eracle [5], oppure sarebbero in questa pittura vascolare i protettori di Atene, la dea Athena cioè, gli eroi e gli eponimi delle tribù attiche, raccolti per la battaglia di Maratona [6], come nell'affresco del portico Pecile e come nel donario maratonio del santuario delfico? Non si possono risolvere i gravi dubbi nella esegesi di questo dipinto, il cui significato rimane tuttora incerto, ed è proprio da lamentare che, mentre in tanti altri dipinti vascolari abbondano le iscrizioni dichiarative presso ogni personaggio, pur essendo espresse scene di ovvio contenuto

---

(1) Pellegrini, II, n. 275, fig. 71 (Bologna - Museo Civico, m. 0,532).

(2) *Arch. Zeitung*, 1883, t. 17 — Furtwängler, n. 2403 (Berlino - Musei, *Antiquarium*). Si veda Beazley, op. cit., p. 147 cf. n. 10).

(3) *Mon. d. Inst.*, XI, t. XL e Furtwängler e Reichhold, t. 108— Pottier, G, 341 (Parigi - Museo del Louvre, m. 0,55). Al pittore del cratere dei Niobidi attribuisce il Beazley quarantasei vasi (op. cit., p. 145 e segg.); cf. Hoppin, op. cit., II, p. 236 e segg.

(4) Robert, *Die Marathonschlacht*, p. 61. Secondo P. Gardner, *J. H. S.*, IX, 1889, p. 117 e seg. sarebbe rappresentato il sacrifizio espiatorio compiuto dagli Argonauti dopo la strage dei Dolioni e del loro re Cizico.

(5) Girard, *Mon. grecs ecc.*, 1895, p. 17 e seg.

(6) Hauser, in Furwängler e Reichhold, S. II, p. 244 e segg.; incertezza esprime a tal proposito il Buschor, p. 182.

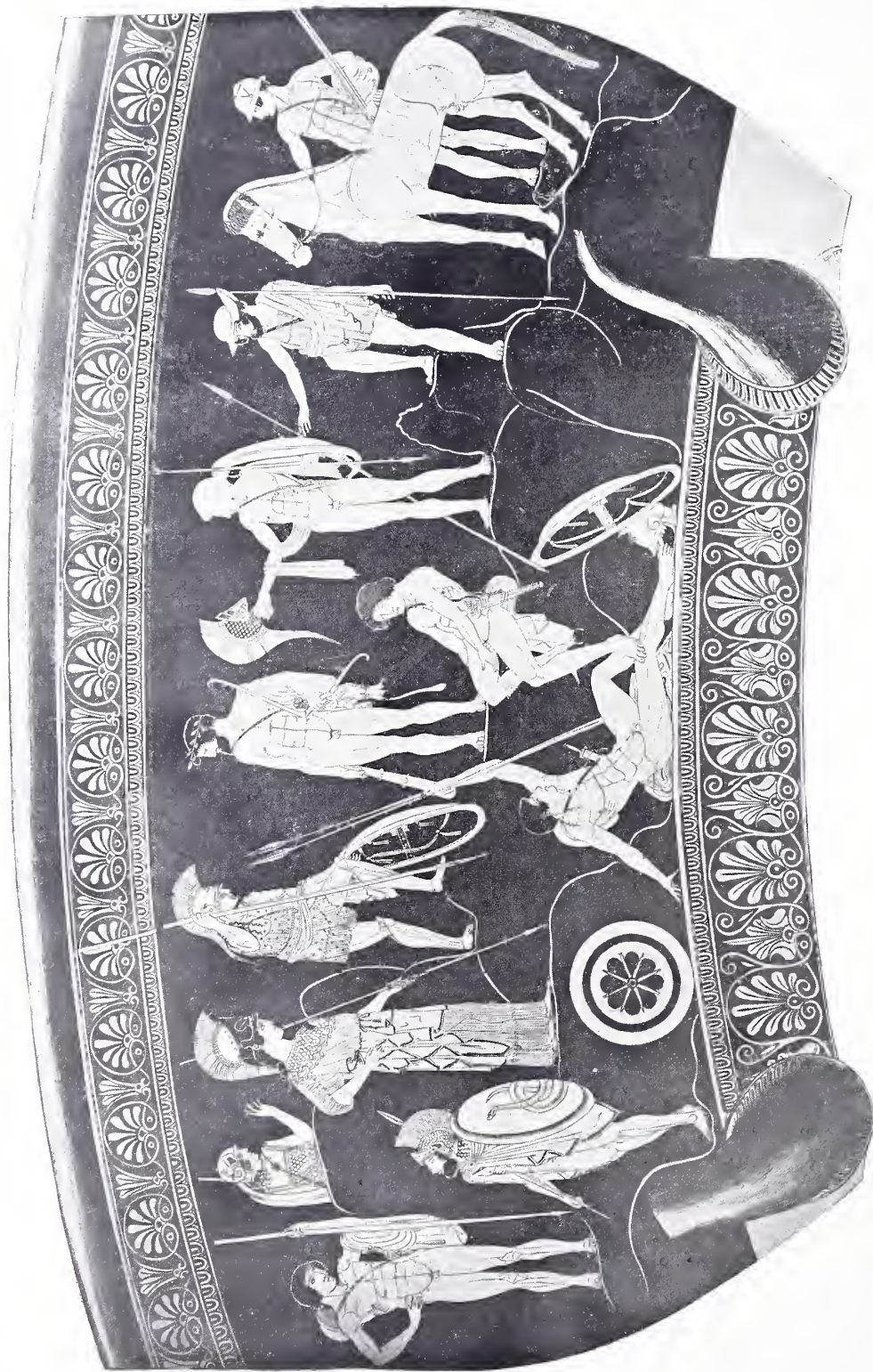



Fig. 265. — Cratere di Orvieto: « gli Argonauti » (Parigi - Museo del Louvre).
da Furtwängler e Reichhold.

mitico, in questo caso invece, nel quale avrebbero giovato i nomi scritti accanto ai personaggi, il ceramista non li abbia espressi. Tale è il capriccioso caso in cui ci si imbatte nella esegesi dei vasi dipinti!

E le varie figure del cratere orvietano, animate come quelle del frontone est di Olimpia di quell'*ethos*, di quell'intimo sentimento spirituale che si riteneva come una delle qualità più pregevoli della pittura polignotea, testimoniando l'avvento di un'arte nuova con più raffinata idoneità alla espressione della psiche, queste figure del cratere, ripeto, sono atteggiate in modo consimile a quello o severo o disinvolto delle statue del frontone medesimo. Si osservi, per esempio, il guerriero seduto che stringe la gamba destra ripiegata, si osservi il suo compagno sdraiato; ad ognuno le analogie profondissime di concepimento coi marmi olimpici sembreranno assai appariscenti. Anche qui, come negli altri vasi polignotei, vi è sfoggio di abilità negli scorci, mentre nei volti, che sono resi per tre quarti di prospetto, è visibile la dentatura attraverso le labbra aperte, sicchè si deve ricordare il passo pliniano (*N. H.*, XXXV, 58) contenente le innovazioni che sarebbero state introdotte da Polignoto nella pittura. E vi è già qui un accenno ad espressione più sciolta, meno schematicamente arcaica del panneggiamento, come bene appare dal modo già vivace con cui sono trattati lo *himation* di Athena e la clamide ripiegata dell'efebo collocato accanto al cavallo. E già si afferma in questa rappresentazione desunta dal mito una tendenza ad esprimere i vari personaggi non più come tipi, ma come individui distinti tra di loro per caratteri peculiari a ciascuno.

La intima voce dell'animo, l'atteggiamento dello spirito commosso che appare attraverso l'involucro corporeo noi vediamo espresso in modo possente da un ignoto ceramista nel lato nobile di una *kelebe* da Gela [1], che per lo stile suo ancor più sviluppato che nel cratere di Orvieto è da ascrivere ormai alla metà del sec. V; ma l'accento dell'arte è tuttora polignoteo. Il contenuto di questo dipinto è Orfeo che suona la lira tra i Traci (fig. 266). È indicata una roccia sul fondo dell'argilla con risalti interni, in modo conforme a quanto già aveva talora espresso la pittura di stile severo, come, per esempio, nella tazza di Hieron da Vulci [2] col giudizio di Paride; sulla roccia è seduto Orfeo che, pieno di poetica ispirazione, esprime il suo canto che intenerisce i cuori, accompagnandolo col suono della lira; estatici lo ascoltano quattro Traci. A sinistra, sulle spalle di un giovine compagno che,

(1) *Berliner Winckelmannsprogramm*, 1890 (Berlino - Musei, *Antiquarium*, m. 0,50).

(2) *Wiener Vorlegeblätter*, S. A, t. 5 — Furtwängler, n. 2291 (Berlino - Musei, *Antiquarium*).

per meglio gustare l'avvincente malia del canto ha chiuso gli occhi, si appoggia un giovinetto, esprimendo col suo atteggiamento il soave abbandono dell' animo alla musica divina. A destra un altro giovane Trace si è avvicinato al cantore e tutto lo spirito suo è raccolto nell'ascoltare, con gli occhi fissi in uno sguardo di sogno, il dolcissimo canto, che avvince e trattiene anche il Trace più anziano; già pronto ad allontanarsi, come ben indica la direzione del piede sinistro, è egli ora come incatenato dalla voce di Orfeo e dal suono della sua lira.

Tanta è la potenza della musica che penetra vittoriosa negli animi rudi e primitivi, li commuove e li affina! Nè in realtà esiste nella pittura

Fig. 266. — Orfeo tra i Traci, su *kelebe* da Gela (Berlino - *Antiquarium*).
da *Berliner* ecc.

vascolare attica nessun altro dipinto che come questo di Gela, il quale tuttavia non eccelle per finezza di disegno — trascurata è sopratutto la esecuzione dei piedi —, ci dia una impressione così palpitante di vita psichica, della potenza della musica, dell'estasi e di chi la eseguisce e di chi la sta ad ascoltare. Ormai in questa *kelebe* di Gela vi sono nel rendimento delle forme i caratteri che immediatamente preannunziano il pieno sviluppo dell'arte matura di Fidia; la facile sicurezza nella rappresentazione degli scorci denota ormai una lunga pratica acquisita ed il tipo delle teste già si avvicina al contorno allungato quadrangolare, mentre il mento non è più grosso e possente e diritto, ed il naso è con la punta sporgente e l'occhio è di pieno profilo ed allungato. L'epiteto di *kalòs* è scritto due volte su di Orfeo, ma

nessun nome gli è scritto accanto; siamo invero già alla fine di un lungo uso iniziatosi all' incirca un secolo prima.

E con la sparizione di tale uso si accompagna la diminuzione impressionante delle firme dei fabbricanti e dei decoratori dei vasi, diminuzione che va vieppiù aumentando nella seconda metà del secolo V. Pare in realtà che con lo sviluppo del disegno di stile severo in stile grandioso o polignoteo

Fig. 267. — Cratere a calice: *parthenion* (Roma - Museo Nazionale di Villa Giulia).
Alinari.

si sia affievolito e sia scomparso quello spirito di fervida gara tra ceramisti che volevano raccomandare, segnandola col proprio nome, la propria produzione destinata al commercio e che in tal modo, col fine di primeggiare, riescivano a rendere migliore assai in uno sforzo febbrile la propria arte. I vasi ora sono per lo più anonimi, anzi si constata che quasi sempre tale mancanza di firma s' incontra nei vasi più insigni. Mediocri invero sono i vasi firmati da Hermonax, da Megakles, da Polygnotos, il modestissimo omonimo del grande pittore di Taso.

Hermonax [1], il cui nome ricorre su quattro *stamnoi* e su due *pelikai*, è un artista che mantiene le tradizioni dello stile severo, ricollegandosi in special modo a Hieron e a Douris; ben poco della maestosa spiritualità della pittura polignotea traspare dai dipinti di Hermonax, piuttosto freddi e compassati nei vecchi schemi, onde è che sembrerà dubbia l'attribuzione a lui del cratere di Civita Castellana (fig. 267) [2], adorno di una magnifica danza di fanciulle, di un *parthenion* animato da un sentimento di solennità jeratica.

Megakles [3] è l'autore di una pisside dall'Attica [4], eseguita, come sembra dallo stile delle sue pitture, circa il 460; lo schema di scena di gineceo che l'adorna appare più tardi sviluppato in prodotti della seconda metà del secolo V.

I vasi di Polygnotos [5] sono più recenti ed ormai si aggruppano attorno alla metà del sec. V; in essi invero si palesa uno stile più evoluto, sebbene il carattere conservativo si manifesti nei vieti schemi, che denotano fiacchezza e mancanza di audacia nel ceramista. Dei quattro vasi firmati da Polygnotos, due *stamnoi*, una *pelike* ed un' anfora, si può prendere in considerazione uno *stamnos* proveniente forse da Sorrento (fig. 268) [6], il quale ha una sfumatura di maggiore sviluppo di disegno rispetto alla *kelebe* predetta di Orfeo e può perciò discendere più in giù del 450 ed essere contemporaneo alle più antiche metope del Partenone, iniziato nel 447. L'antico mito di Eracle che abbatte un centauro, il quale ha avuto l'audacia di rapirgli Deianira, mito che vedemmo espresso nella ceramica attica sin dalla vetusta anfora di Nesso, è qui pure illustrato con uno schema compositivo piuttosto compassato. Se nella sagoma della testa, nel profilo del volto, nel rendimento degli occhi e dei peli il disegno si presenta sciolto ormai quasi del tutto dal convenzionalismo arcaico, si conserva ancora qualche rudezza

---

(1) Klein, p. 200 e segg — Walters, I, p. 446 — Furtwängler, in Furtwängler e Reichhold, p. 81 e seg. — Nicole, n. 87 — Beazley, op. cit., p. 123 e segg. ascrive ad Hermonax 49 vasi — Hoppin, *A handbook* ecc., II, p. 20 e segg. — Buschor, p. 193.

(2) Furtwängler e Reichhold, t. 17-18 (Roma - Museo Nazionale di Villa Giulia). Il Beazley (op. cit., p. 153 e segg.) ricostruisce l'opera del pittore del cratere di Villa Giulia; cf. Hoppin, op. cit. II, p. 464 e segg.

(3) Klein, p. 205 - Nicole, n. 94 — Hoppin, op. cit., II, p. 174 e segg.

(4) Fröhner, *Catalogue de la coll. A. Barre*, t. VII (Bruxelles, Gabinetto delle medaglie, già a Parigi, coll. Hirsch).

(5) Klein, p. 199 e seg. — Robert, *Mon. dei Lincei*, IX, 1900, p. 1 e segg. — Walters. I, p. 445. — Furtwängler, in Furtwängler e Reichhold, S. I, p. 83 e segg. — Hauser, id., S. III, p. 42 — Orsi, *Mon. dei Lincei*, XVII, 1907, c. 508 — Nicole, n. 108 — Beazley, op. cit., p. 171 e seg. (ascrive a Polygnotos 12 vasi firmati) — Hoppin, op. cit., II, p. 374 e segg. — Buschor, p. 193.

(6) *Mon. dei Lincei*, IX, 1900, t. III (Londra - Museo Britannico).

nei motivi e, mentre le pieghe dello *himation* del padre di Deianira sono trattate in modo libero, il rigido schematismo signoreggia ancora nel drappeggio di Deianira e di sapore arcaico è, si può dire, tutta la figura di questa eroina.

Polygnotos adunque, che unisce in una medesima pittura i residui di una tradizione artistica con nuovi elementi di arte ormai prevalenti e prossimi al trionfo completo, richiama in certo qual modo quanto di stile non ancora del tutto evoluto ci appare nelle metope più antiche del Partenone. Ed invero la testa del centauro che Eracle sta per abbattere, nella nobilità grande dei suoi tratti è già lontana e di assai dalla brutalità di espressione degli esseri semi-equini del frontone occidentale del tempio di Olimpia ed è prossima alle non meno nobili teste delle suddette metope. Ma, a dire il

Fig. 268. — Eracle ed il centauro su *stamnos* di Polygnotos (Londra - Museo Britannico). da *Mon. d. Lincei.*

vero, tale umanizzazione del tipo del centauro aveva avuto luogo nella pittura prima ancora della metà del secolo V, come ben appare da vasi polignotei.

Il Partenone è ora da tener presente per meglio valutare ed ammirare gl'insigni cimeli di arte ceramica che debbono ascriversi al venticinquennio dal 445 al 420, durante il quale sorse il magnifico edifizio e fu creato il portento della *parthenos* crisoelefantina, la fulgida gemma destinata ad essere racchiusa nel magnifico scrigno marmoreo. Invero nel campo della pittura vascolare vediamo riflettersi con luminosa purezza ciò che nel frattempo veniva eseguito nel campo delle arti maggiori figurative e di cui noi in modo essenziale possiamo avere la conoscenza dai divini marmi del

Partenone, degni di meraviglia anche se guasti in modo lagrimevole, o corrosi, o mutili, o frammentati.

Anche in questa fase fidiaca di pittura vascolare scarsissimi sono i nomi dei ceramisti; oltre ad Agathon (1), ad Epigenes (2), a Xenotimos (3), autori

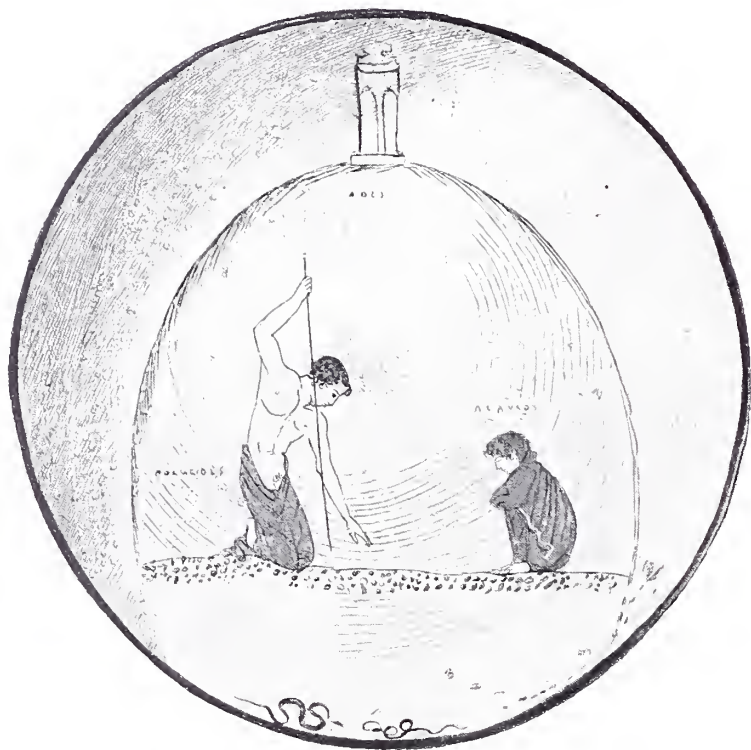



Fig. 269. — Mito di Polyeidos e Glaukos su tazza di Sotades (Londra - Museo Britannico).

da Perrot.

ciascuno di un piccolo vasetto firmato e continuatori perciò delle tradizioni miniaturistiche rappresentate un pò prima da Megakles, si ha un interessantissimo fabbricante di vasi, per lo più tazze, singolari per la loro fabbricazione, per la tecnica e policromia e per le scene che li adornano. Questo ceramista, che firma sempre con la voce verbale *fece* o *faceva*, è

(1) *Iahrbuch, Arch. Anzeiger*, X, 1895, p. 38, n. 39, fig. 12-13 — Furtwängler in Furtwängler e Reichhold, S. I, p. 290 — Nicole, n. 67 — Hoppin, op. cit., I, 1919, p. 10 e segg.

(2) Klein, p. 186 e seg. — Nicole, n. 76 — Hoppin, op. cit., I, p. 298 e segg.

(3) Furtwängler in Furtwängler e Reichhold, S. I, p. 291 — Nicole, n. 118 — Beazley, op. cit., p. 180 — Hoppin, op. cit., II, p. 476 e segg.

Sotades [1], il cui nome, oltre che su di un *kàntharos* dell'ovvia tecnica a figure rosse e su di un frammento di grande vaso configurato, proveniente da Susa in Persia, si legge su due patere e su due tazze policrome provenienti, secondo probabilità, da Eretria [2]. Accanto a questi vasetti firmati da Sotades, altri anonimi se ne possono addurre di eguale indirizzo tecnico e stilistico e che costituiscono la testimonianza di un genere peculiare di ceramica circa della metà del secolo V e degli anni immediatamente successivi.

È sorprendente prima di ogni altra cosa in questi vasetti la loro straordinaria leggerezza, dovuta ad una abilità eccezionale del ceramista nello

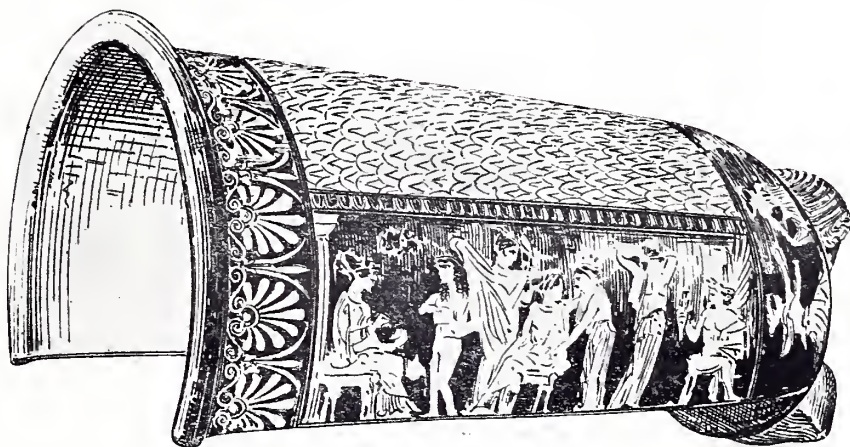



Fig. 270. — *Epinetron* da Eretria (Atene - Museo Nazionale).
da *Ephem. arch.*

assottigliare al massimo grado le pareti loro. E la sagoma delle tazze corrisponde appieno a tale leggerezza, col piede slanciato e con le anse allungate assai e ricurve in modo elegante e nel tempo stesso ardito. Nell'esterno della tazza è un completo rivestimento a nera vernice, che con la sua severa lucentezza produce un calcolato effetto di contrasto con il candore dell'interno del recipiente. Ma non consiste solo in questo felice accostamento del bianco e del nero il pregio delle tazze e delle patere firmate da So-

(1) Klein, p. 187 — Pottier, *Mon. et Mém. Piot,* II, 1895, p. 39 e segg. e *Compte-Rendu de l'Académie des Inscriptions,* 1902, p. 428 — Walters, I, p. 445 — Hauser, in Furtwängler e Reichhold, S. III, p. 92 e segg. — Perrot, X, p. 719 e segg. — Nicole, n. 114 — Beazley, op. cit., p. 128 e segg. — Hoppin, op. cit., II, p. 427 e segg. — Herford, p. 94.

(2) Per le due patere si v. Fröhner, *Catalogue de la collection Van Branteghem,* n. 159, t. XXXV e n. 160, t. XXXVI (Boston - Museo di Belle Arti e Londra - Museo Britannico). Per le due tazze si v. Fröhner, op. cit., n. 164, t. XXXIX e n. 166, t. XLI. — Smith, III, D, 5 e 6 (Londra - Museo Britannico).

tades o attribuibili alla sua fabbrica. Nella scelta dei soggetti e nel carattere dello stile con cui essi sono espressi, Sotades si distacca da tutto quanto siamo abituati a vedere nella contemporanea produzione ceramica. Vi è una ricercatezza evoluta, vi è la tendenza a voler eccitare con caratteri che escono dall'ordinario la curiosità, l'interesse, l'approvazione di una raffinata clientela. Il contenuto invero delle scene che Sotades esprime, esce dalla banalità del repertorio comune ai ceramisti contemporanei.

Valga come esempio migliore la tazza del mito di Polyeidos e di Glaukos, figlio giovinetto di Minosse (fig. 269) [1]. È questo un mito assai poco noto, poichè nella documentazione letteraria ad esso vien fatto cenno solo in tarde fonti, in Igino (*fav.* 136, 251) e in Apollodoro (III, 3, 1). L'indovino Polyeidos è stato rinchiuso nella tomba di Glaukos, nè può uscirne se non dopo di aver ridato la vita al morto fanciullo; un serpente si avvicina al cadavere e Polyeidos lo uccide; ma il serpente ucciso è risuscitato da un'erba che un secondo serpente strappa dal terreno e colloca sopra il suo corpo inanimato; per mezzo della medesima erba il figlio di Minosse riapre gli occhi alla vita.

Fig. 271. — Busto plastico nell'*epinetron* da Eretria.
da *Ephem. Arch.*

Nella tazza di Sotades siamo nell'interno di una *tholos*, di una di quelle tombe a cupola note a noi dall'architettura pre-ellenica ed in special modo dalla magnifica tomba micenea detta il Tesoro di Atreo; così è dato alla scena quel colore locale, quell'ambiente che è proprio della età eroica o pre-ellenica dei tempi del leggendario re cretese Minosse. E sono rese con fedeltà accurata anche le file delle pietre che vanno restringendosi verso l'alto, verso la cima della cupola. E la stessa preoccupazione di dare una fedele impronta pre-ellenica alla scena rappresentata, preoccupazione che del tutto contrasta col metodo seguito in modo costante nella pittura ceramica, di illustrare cioè i miti vetustissimi dando loro un aspetto esteriore contemporaneo, si constata anche nell'atteggiamento che ha il cadavere del fanciullo Glaukos. È qui riprodotto il metodo di seppellimento a cadavere non già disteso, ma rannicchiato, metodo che già i Greci dell'antichità classica, aprendo tombe pre-elleniche, avranno potuto constatare come fosse stato se-

(1) Si v. la nota precedente e Perrot, X, fig. 396.

guito dai loro lontanissimi predecessori, i quali godettero la lussureggiante e secolare civiltà cretese-micenea.

Polyeidos, giovine di aspetto, è sul punto di colpire uno dei due serpenti rappresentati in basso. Il disegno è affrancato ormai dall'arcaismo; tutto denota eleganza, raffinatezza di pennello, mentre lo stile è veramente miniaturistico e preannunzia quasi il trionfo del disegno di miniatura degli ultimi decenni del sec. V.

Ma tale trionfo è preparato anche da altri prodotti ceramici contemporanei. Sebbene non sia un vaso, tuttavia per la tecnica e per le pitture sue si deve qui addurre quel gioiello di ceramica greca che è lo *epinetron*

Fig. 272. — *Epinetron* da Eretria: Peleo e Tetide.
da *Ephem. Arch.*

o *onos* di Eretria (fig. 270 [1], le cui figurazioni si ricollegano a quelle della pisside di Megakles ed aprono la serie numerosa di scene analoghe, che adornano vasi della seconda metà del sec. V ed anche di parte del secolo successivo. L'uso, che prima era ritenuto enigmatico di tal genere di utensile [2], è proprio del mondo muliebre; le filatrici invero, sedute, tenevano questi *onoi* o *epinetra*, o fittili o lignei o metallici, su di un ginocchio e su di essi torcevano col pollice il filo che usciva dalla conocchia. Dichiarativi a tal proposito sono i passi di Polluce (VII, 32-X, 125), di Esichio *(Onos)*, dell'*Etimologicon magnum* (362,29).

Questo *epinetron* di Eretria, forse come gli altri con lui congeneri di vario stile e di varia età — non mancano invero esemplari a figure nere —, deve essere stato, come appare dalle rappresentazioni sue, un dono di nozze.

---

(1) *Eph. Arch.*, X, 1897, t. 9-10 — Collignon e Couve, n. 1588 (Atene - Museo Nazionale Arch.).

(2) La vera destinazione di questi utensili fu dimostrata dal Robert, *Eph. Arch.*, X, 1892, p. 247 e segg. Si v. anche M. Lang, *Die Bestimmung des Onos oder Epinetron*, Berlino, 1908, e per gli *epinetra* a figure nere si v. *Bull. of the Metropolitan Museum of New-York*, XIII, 1918, p. 235 e segg.

Fidiaco è il busto ignudo femminile (fig. 271) plasticamente espresso nel lato chiuso del semicilindro e il volto suo ricorda, come è stato osservato (1), la testa marmorea, in cui pare si debba riconoscere una copia della fidiaca Athena Lemnia (2). Al matrimonio accenna la scena mitica disegnata nella curva superficie verso il lato chiuso del semicilindro (fig. 272): è la lotta, che ebbe sì lieto fine, tra Peleo e Tetide alla presenza di Nereo stante e

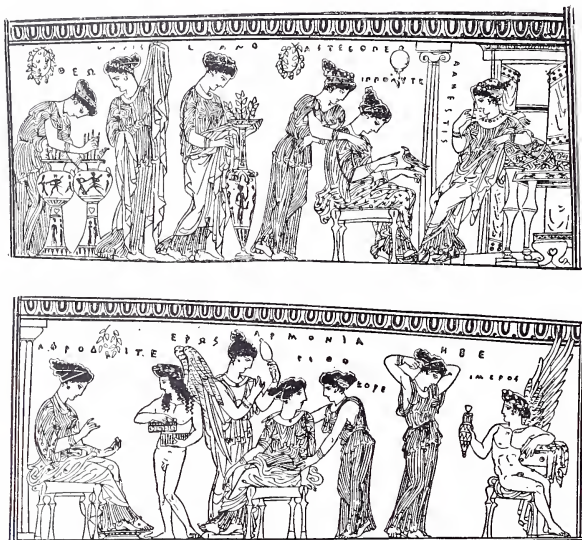



Fig. 273. — *Epinetron* da Eretria: scena nuziale e scena afrodisiaca. da *Ephem. Arch.*

delle Nereidi spaventate, fuggenti od accorrenti. Ma nelle fiancate (fig. 273) ad una scena di contenuto afrodisiaco corrisponde una scena di carattere realistico. Da un lato è Afrodite e sono le sue ninfe intente all'abbigliamento, mentre due Eroti giovinetti porgono o vasetti di profumi o scrigni di gioielli: è il tema che diverrà così caro ai pittori di vasi più tardi glorificanti la Bellezza e l'Amore sotto forme leggiadre della dea e delle sue seguaci, che

(1) Hartwig, *Eph. arch.*, X, 1897, p. 140 e seg.

(2) Furtwängler, *Meisterwerke der griech. Plastik,* t. III (Bologna - Museo Civico).

sono graziose allegorie. Ma anche il tema desunto dalla realtà sarà in seguito largamente sfruttato. Nell' interno di una ricca dimora, appoggiata al letto nuziale è la novella sposa Alcestide che, all' indomani delle nozze, nel giorno chiamato *epaulia*, riceve per mezzo delle sue parenti od amiche i doni chiamati *anakalypteria*. Ippolita ed Asterope, confidenzialmente appoggiate ad Alcestide, stanno addestrando un uccellino che sarà trastullo della giovinetta sposa. Theo e Theanò adornano con fiori e con ramoscelli dei vasi, doni di nozze, mentre Charite sta osservando in atto di sollevare lo *himation*.

Fig. 274. — *Gamikòs lebes* apodo (Atene - Museo Nazionale).

Alinari.

Singolari sono le forme dei vasi qui effigiati; i due vasi a sinistra a *deinos* su alto piede sembrano una derivazione dal tipo delle anfore melie attraverso i vasi di Eretria, che già esaminammo nella ceramica arcaica. Rappresentano essi un tipo di vaso (fig. 274) che diventa frequente dopo la metà del secolo V ed in cui di regola sono rappresentazioni di contenuto nuziale, espresse per lo più in uno schema stereotipato. Epperò si designa questo tipo di vaso col nome di lebete matrimoniale o *gamikòs lebes* destinato ad acque lustrali.

Il vaso a destra è una *loutrophoros*, una di quelle *loutrophoroi*, di cui si fece parola nel precedente periodo di pittura ceramica di stile severo, accentuandone il carattere essenzialmente funerario. Ma qui il vaso ha un significato non già lugubre, ma pieno di gioia, quello cioè allusivo alle nozze, ed invero è la *loutrophoros* la forma tipica del vaso destinato a contenere l'acqua attinta alla fonte Calliroe, pel bagno che doveva fare la sposa prima di entrare nella casa del marito. Tale significato comincia ad assumere la *loutrophoros* precisamente circa la metà del secolo V, e però alle scene di disperazione e di pianto per il lutto infausto, si sostituiscono le scene di pacata gioia per le fauste nozze, benedette dalla Bellezza e dall'Amore. Ma non perdettero del tutto le *loutrophoroi* la loro primitiva destinazione funebre; perchè esse continuarono ad essere collocate sulle tombe delle persone morte nel fiore degli anni e non avvinte dal dolce legame

nuziale. Era come un'offerta riparatrice, come una postuma ricompensa e nel tempo stesso era come a significare le speranze che si erano concepite su di una giovine vita, crudelmente spezzata dal Fato, che s' innalzavano sulle tombe dei giovinetti e delle vergini queste *loutrophoroi*. Ma, come già si disse, col progresso del tempo alla fine del sec. V e attraverso il sec. IV, alle *loutrophoroi* fittili, troppo facilmente soggette a guasti, a distruzione si sostituirono *loutrophoroi* marmoree, di cui numerosi esemplari sono a noi pervenuti.

Si è voluto aggruppare attorno all'*epinetron* insigne di Eretria alcuni vasi e riconoscere in tutti il suggello di una sola mano, l'opera di un solo ceramista, che si è voluto denominare il *Maestro dell'epinetron di Eretria* (1); tale aggruppamento e tale attribuzione possono arridere come ipotesi non improbabile, ma non sicura.

Passiamo ora a composizioni più grandiose, in cui più vividi sono i riflessi dell'arte matura di Fidia, quale conosciamo dai marmi del Partenone. Non sempre i ceramisti attici si limitarono ad applicare la tenica a policromia sul fondo bianco a piccoli vasi; un magnifico cimelio, un cratere a calice da Vulci (fig. 275) (2), ci dà un' idea degli sforzi continui dei ceramisti ateniesi nel soddisfare variando ed innovando le esigenze della numerosa clientela locale e forestiera. Tutta la parete esterna del vaso tra la orlatura inferiore a meandro e la orlatura superiore a doppie palmette oblique, è ricoperta da una bianca vernice, su cui spiccano grandiose figure policrome, che hanno tutta la nobiltà monumentale, a tratti ormai pienamente evoluti e condotti con sicura maestria di pennello, delle opere di arte figurata contemporanea.

È un episodio scarsamente rappresentato sin qui nel repertorio dell'arte ceramica e che concerne il dio Dioniso, a buon diritto glorificato in questo cratere destinato al convito. Hermes con cautela e premura sta per consegnare il fratellino Dioniso, avvolto nelle fasce, al vecchio Sileno assiso su di una roccia; assistono le ninfe di Nisa: due sono sul lato nobile del vaso, altre tre sul lato posteriore e di esse una suona la lira. Il vecchio Sileno dai candidi peli ha il corpo intieramente coperto di villosità e si può considerare come una rielaborazione di un tipo arcaico di Sileno bestiale, che già trattò l'arte jonica (si v. la tazza di Fineo) e di conseguenza

---

(1) Furtwängler in Furtwängler e Reichhold, S. I, p. 290 e seg.; si cf. Beazley, op. cit., p. 180 e Hoppin, op. cit., I, p. 345 e segg.

(2) Rayet e Collignon, *Histoire de la céram. gr.*, fig. 84 (Roma - Museo Etrusco Gregoriano).

quella attica (si v., per esempio, un'anfora a figure nere attribuita ad Amasis) [1].

Fig. 275. — Cratere policromo: infanzia di Dioniso (Roma - Museo Etrusco Gregoriano).
Moscioni.

Da Vulci proviene pure una tazza, che ha assunto una importanza non piccola negli studi di ceramica, come tipo di un gruppo di vasi con-

(1) Sittl, *Dionysische Treiben und Dichtern in 7es und 6es Iahrhundert*, 1898, t. 2 e 3 (Würzburg - Museo di Storia dell'Arte dell'Università, già a Vulci, coll. Feoli).

generi, la tazza cioè di Codro [1]. Spiccatamente attico è il contenuto della tazza, perchè con le tre rappresentazioni che l'adornano si è voluto rinverdire le memorie più care del nobilissimo popolo di Atene, alludendo a tre insigni personaggi delle leggende locali: Teseo, Aiace e Codro. Tutto ciò è consono con lo spirito dell'epoca in cui Atene, assurta col saggio reggimento di Pericle ai fastigi di una incontrastata potenza, ben poteva dimostrare il suo legittimo orgoglio per le sacre memorie di un passato lontano. Pel contenuto adunque questa tazza è in perfetto accordo con quanto, sia nelle metope, sia nel fregio, sia nei frontoni del Partenone, sia infine nelle scene decoranti gli accessori e la base della *Parthenos* era stato contemporaneamente espresso dall'arte immortale di Fidia. E tale accordo non è solo pel contenuto, ma anche per le forme, ed in special modo il fregio della cella del mirabile edifizio dell'acropoli viene alla mente nostra nell'osservare le figure dipinte nella suddetta tazza vulcente.

Fig. 276. — Codro ed Ainetos: interno di tazza vulcente (Bologna - Museo Civico).

Zagnoli.

La scena generica di commiato dalla sua famiglia di un guerriero o di un giovine in abbigliamento da viaggio, è qui nobilitata nei due lati esterni coi nomi scritti accanto, nomi illustri e ben noti agli Ateniesi. Da un lato è Teseo, bellissima figura efebica, che saluta il padre Egeo alla presenza di Medea, della famosa maga, che non indossa ancora l'abito orientale che le è proprio nell'arte posteriore; e sono presenti Forbante ed Etra, la madre

(1) Braun, *Die Kodrosschale*, 1843 — Graef, *Iahrbuch*, XIII, 1898, t. 4 e p. 65 e segg. — Pellegrini, I, n. 273 (Bologna - Museo Civico). Si v. l'opera del pittore delle tazze di Kodros in Hoppin, op. cit., II, p. 153 e segg.

dell'eroe, qui relegata quasi in seconda linea, perchè ha dovuto cedere il primato nella casa sua alla maliarda di oriente.

Nell'altro lato è Aiace che si accomiata da Lykos, Aiace che fu collocato da Clistene nella serie degli eroi eponimi dell'Attica (Erodoto, V, 66) e che era creduto antenato di Milziade e di Cimone. In perfetta corrispondenza col primo lato della tazza, altre tre figure, due femminili ed una maschile, compiono la scena, la dea Athena, Menesteo e Melite.

Nell' interno della tazza (fig. 276) sono il re Codro ed un personaggio chiamato Ainetos. L'ultimo leggendario re di Atene, in piena armatura, sta ascoltando, forte nella sua calma apparente, la parola di Ainetos, dell'attico indovino, che forse gli presagisce che la vittoria della patria sugli invasori dorici potrà essere ottenuta a prezzo della vita sua.

Come in tutti questi personaggi, pieni di nobile dignità e così idealmente belli, appare forte il riflesso dell'arte fidiaca! Si pensa subito per queste figure al fregio del Partenone e a questo fregio siamo ricondotti anche dall'esame delle altre opere ceramiche che si aggruppano attorno alla tazza di Codro. Ainetos, Lykos, Egeo sembrano fratelli di quei gravi cittadini ateniesi, forse arconti, che sul fregio orientale del Partenone [1] accanto alle divinità, sono a capo della lunga processione che tributa onore alla dea patrona nelle grandi panatenaiche.

Ed ecco che altri miti attici, testificanti l'antico, costante amore dei numi per l'Atene di Pericle, adornano un'altra tazza (fig. 277); proviene essa da Tarquinia [2] e reca nell' interno il gruppo di Eos rapitrice del giovinetto ateniese Cefalo; nell'esterno è adorna della leggenda di Erittonio. Eos, l'Aurora, non ha qui l'accorato dolore che la pervade come nell' interno della tazza di Douris nell'atto di sollevare il cadavere dell'ucciso figliuolo; qui, come giovine dea innamorata, trasporta l'amato suo, un ragazzo mortale, con cura timorosa e prudente; rivolgendo il bel volto all' indietro, ben appare come essa voglia rapire di nascosto da tutti il bel Cefalo, sicchè nessun sguardo indiscreto la possa sorprendere.

Compostezza nobile e serena è diffusa anche nell'altra scena che si estende lungo tutta la parete esteriore del vaso, a mò di lungo fregio interrotto dalle anse e dalle ricche palmette attorno alle anse stesse. Athena si curva a raccogliere il pargoletto Erittonio che Gea le offre apparendo da una spaccatura del terreno; Efesto, non più zoppo e ridicolo come nell'arte

(1) Collignon, *Le Parthénon*, t. 122 e t. 125.

(2) *Mon. d. Inst.*, X, t. XXXVIII — Furtwängler, n. 2537 (Berlino - Musei, *Antiquarium*).

arcaica, nei vasi a figure nere, ma sotto il dignitoso aspetto di nume di forte bellezza virile, come nel fregio coevo del Partenone, guarda il frutto del suo germe affidato alla terra. L'anguipede re di Atene, Cecrope, è presente

Fig. 277. — Tazza tarquiniese con miti attici (Berlino - *Antiquarium*).
da *Mon. d. Inst.*

ed occorrono ansiosi, pur serbando contegno consono a nature sublimi, per vedere il portento, altri personaggi attici, cioè le Cecropidi Erse, Aglauro

e Pandroso e gli eroi Eretteo, Egeo e Pallante. Queste ultime figure nulla hanno di comune con la nascita miracolosa di Erittonio, ma introdotte per ragione artistica per integrare la composizione, in tal modo sono state denominate dal ceramista per meglio accentuare l'attico carattere della scena rappresentata.

Col fregio del Partenone corrisponde stilisticamente una *skyphos* da Tarquinia (fig. 278) (1). La decorazione figurata trae l' ispirazione sua dal

Fig. 278. — *Skyphos* tarquiniese con la uccisione dei Proci (Berlino - *Antiquarium*).
da Furtwängler e Reichhold.

canto dell' Odissea, dall'episodio dei Proci uccisi da Odisseo, episodio che già aveva ispirato Polignoto tasio in un dipinto adornante il pronao del tempio di Athena Areia a Platea innalzato, secondo probabilità, poco dopo il 479 (Pausania, IX, 4, 1). Tra questa pittura di Polignoto, anteriore, come pare, al 470 ed il vaso di Tarquinia appartenente al decennio tra il 440 ed il 430, corrono parecchi anni, lo spazio di una generazione. Dati i fortissimi progressi raggiunti nelle arti del disegno in questo non breve periodo di tempo, pare più plausibile supporre che il vaso attico, anzichè dipendere dall'opera polignotea esistente in Beozia, dipenda da un originale pittorico di età fidiaca ed esistente in Atene, e reminiscenze di tale originale si potrebbero pure riconoscere nella stessa scena di *mnesterofonia,* che costituisce una parte

(1) Furtwängler e Reichhold, t. 138,2 — Furtwängler, n. 2588 (Berlino - Musei, *Antiquarium*).

del fregio adornante il sacro recinto della tomba o *heroon* di Gjölbaschi-Trysa nella Licia, degli ultimi anni del secolo V [1].

Nello *skyphos* lo scaltro itacense, con un motivo che ricorda pur sempre l'Amazzone arciera del cratere a volute aretino dello stile di Euphronios, sta scoccando la freccia dall'arco suo; la fermezza inesorabile nell'opera di punizione e di vendetta è assai bene manifestata dall'aggrottato sopracciglio; le due giovani schiave inorridite sembrano quasi rese di pietra dallo spavento; guardano esse con occhio fisso la strage dei Proci già protervi, pei quali sentono pulsare il proprio cuore di pietà amorosa. Dei Proci sono rappresentati tre, due sulla *kline* del convito e vari sono i loro atteggiamenti che, si può dire, riassumono la situazione generale di tutta la numerosa schiera dei compagni loro: uno è in atteggiamento di spasimo atroce per l'acutissima freccia inflitta nel dorso; il secondo cerca di difendersi sollevando a scudo della propria persona un tavolo; il terzo infine ha un gesto di vile deprecazione.

In questo vaso, al contrario delle due precedenti tazze, la scena assume un carattere di violenza fisica, di passionalità psichica, ma è pur sempre in questa scena quella sublime padronanza dell'arte fidiaca che non eccede, non trasmoda, anche quando sono in giuoco i sentimenti più commossi e più forti dell'animo, anche quando tutto si risolve in una lotta atroce cosparsa di sangue. La olimpica serenità di Fidia, del tutto comune con quella del tragico Sofocle, non è scossa, ma signoreggia gli eventi umani, anche i più terribili e i più mostruosi nella fatalità loro crudele.

Consono con tale spirito informatore dell'arte in questo periodo fidiaco sono le rappresentazioni allusive alla morte, che nei vasi funebri perdono ormai quella crudezza della realtà, che già constatammo nelle *loutrophoroi* di stile severo. Vasi funebri sono le *lekythoi* (fig. 279), che si deponevano nelle tombe attiche e che però esclusivamente provengono dall'Attica, poichè non sono da confondere con queste *lekythoi* quelle che si sono trovate in sì grande quantità a Locri, a Gela, ad Eretria e che già indussero alcuni [2] a supporre fabbriche locali in queste città, sì da costituire un caso analogo a quello della presunta fabbrica di anfore a Nola. Queste *lekythoi* rinvenute nella Magna Grecia e nella Eubea, sono in realtà tutte di fabbrica attica, ma assolutamente si distaccano pel contenuto delle loro scene, che non è funerario, dalle *lekythoi* funerarie destinate in modo esclusivo alle tombe at-

---

(1) Benndorf e Niemann, *Das Heroon von Gjölbaschi - Trysa*, 1889, t. 7 e 8.

(2) Rimando a Walters, I, p. 55, p. 32, p. 86 e seg.

tiche e che però non dovevano affatto essere esportate. Le *lekythoi* funerarie [1], o deposte, ripiene di profumi, accanto alla persona defunta nella sua tomba, o sulla tomba stessa collocate dalla pietà dei superstiti ad offerta e a testimonianza di mesto ricordo, cominciano ad essere usate dopo lo stile severo, ma l'uso loro diventa assai intenso durante la fase di arte

Fig. 279. — *Lekythoi* funerarie attiche (Atene - Museo Nazionale).
Alinari.

fidiaca, perdurando tuttavia lungo gli ultimi decenni del secolo V e parte del secolo successivo. Tale uso è letterariamente testificato per questo periodo da uno scolio all' *Ippia Maggiore* di Platone, p. 368, G e da due passi della commedia *Le donne in assemblea* di Aristofane (v. 996 e

(1) Per le *lekythoi* funerarie si v. Pottier E., *Étude sur les lécythes blancs attiques à représentations funéraires*, 1883 — Fairbanks, *Athenian white lekythoi* (*University of Michigan Studies, Humanistic Series*, v. VI, 1907) — Riezler, *Weissgründige attische Lekythen*, 1913.

v. 1032), di cui specialmente il primo è importante: « colui che dipinge le *lekythoi* pei morti ».

In queste *lekythoi* si riprende la tecnica a policromia su fondo bianco, che già con tanto onore era stata trattata verso la fine dello stile severo nelle officine di Euphronios e di Brygos e che attorno e dopo il 450 Sotades aveva ripreso con sì grande originalità d' intenti. Ma si ricollegano queste *lekythoi* a quelle, pure a fondo bianco, con decorazione a figure nere e a soggetti per lo più mitici, di cui un esempio prendemmo in esame verso la fine del periodo della tecnica a figure nere.

Dapprima invero il contorno delle figure è dato da pennellature a vernice piuttosto chiara, che ha assunto col tempo una intonazione bruno-dorata, ma ben presto è il trionfo pieno, assoluto della policromia a tinte rosso-porpora, bruno-rossastra, grigio-oscura, azzurra; nella decadenza infine si ritorna ad una monotona monocromia. Il fondo bianco ricopre la parte cilindrica del corpo del vaso e la gola; il collo, la imboccatura, il manico ed il piede sono rivestiti di vernice nera lucente; vi è in tal modo in queste *lekythoi* funerarie quello stesso contrasto tra nero e bianco che si avverte nelle tazze e nelle patere dell'officina di Sotades.

Naturalmente i soggetti trattati hanno tutti una intonazione mortuaria. Non manca il vieto tema della *pròthesis* o del pianto funebre che è proprio, come si è constatato, delle *loutrophoroi* e, anteriormente, delle tavolette di argilla o *pinakes*; ma tale soggetto non è molto frequente e pare proprio degli esemplari più antichi. Vi è poi il tipo della scena della deposizione della persona defunta per mezzo dei fratelli Thanatos (la Morte) e Hypnos (il Sonno); poi si deve annoverare la scena del viaggio all'Ades con la presenza di Caronte e della sua barca; infine è il tipo più frequente di rappresentazione, quello cioè della offerta di doni alla tomba, su cui di solito è seduta la persona defunta. È quest'ultimo un tema che, come vedremo, viene ripreso e variamente trattato nella ceramica italiota del sec. IV.

La deposizione nella tomba non è altro che l'adattamento dello schema della scena mitica, non raro nella ceramica arcaica — si veda per esempio, una tazza di Pamphaios da Vulci [1] — in cui i pietosi dèmoni Thanatos ed Hypnos trasportano lungi dal campo di battaglia il cadavere di Memnone. Tale vieto schema è vivificato ed è rimesso a nuovo da un'arte più progredita e nelle forme e nel sentimento, per esempio, in una *lekythos* da

(1) Murray, *Designs from greek Vases in the British Museum*, 1896, t. III, n. 9 e fig. 1 — Smith, III, E, 12 (Londra - Museo Britannico).

Ampelokipos (fig. 280) [1], ove un giovine guerriero è deposto nella sua tomba su cui sorge la stele adorna dell'elmo del defunto. Quanta delicata cura e quale profonda mestizia nei due miti dèmoni dall'ampio remeggio delle ali, sia in quello barbuto e dal torso piumato (Thanatos), sia in quello giovinetto (Hypnos) dalla bruna pelle! Come soavemente depongono essi la irrigidita salma dell'efebo morto da prode in campo, il cui volto è incorniciato dall'ampia, disciolta chioma! Nulla vi è che possa urtare con soverchia foga di sentimenti il nostro animo, il quale invece si sente teneramente scosso,

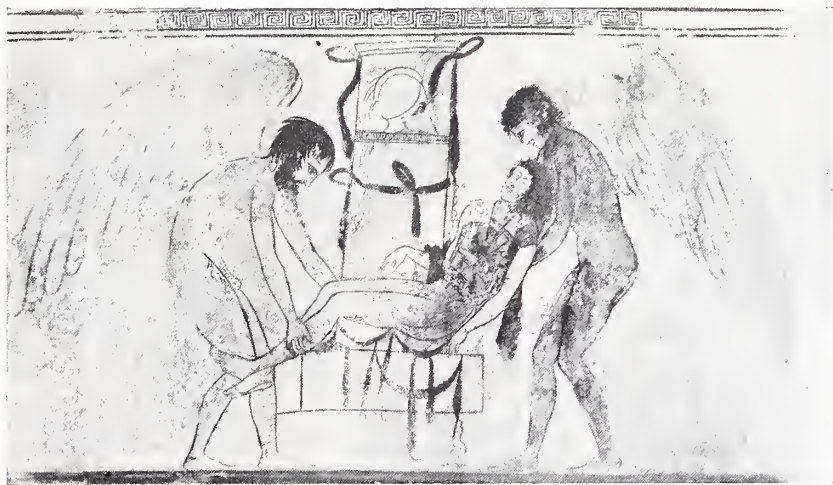



Fig. 280. — Deposizione di un giovine guerriero morto: da *lekythos* (Londra - Museo Britannico).
da Murray.

come nel tempo stesso affinato e migliorato. Invero non si sarebbe potuto accennare con maggiore idealità, con migliore perfezione di linee e sublimità di composizione al mistero dell'oltretomba, che qui non ci induce ad un materiale terrore, ma ad uno spirituale senso di compianto.

Un pò più recente e forse da collocare verso la fine della fase fidiaca è un altro esemplare (fig. 281) [2], in cui noi possiamo scorgere applicato il tipo della scena di offerta alla tomba. La stele è qui coronata di un ciuffo di foglie di acanto, di quelle foglie di acanto che ormai nei primi tempi della guerra del Peloponneso, specialmente per opera dell'artista Callimaco il *katatexitechnos,* cominciano ad essere elemento importantissimo nella decora-

(1) Murray, *White athenian Vases,* 1896, t. XI — Smith, III, D, 58 (Londra - Museo Britannico).
(2) Murray, op. cit., t. X — Smith, III, D, 70 (Londra - Museo Britannico).

zione architettonica, preparando la piena espansione dell'ordine corinzio che avrà luogo nel sec. IV. Sui gradini della stele è seduta la defunta; giovine e bella, anzi di bellezza idealmente soave ed eterea, il suo purissimo profilo risalta con magnifico effetto sulla corvina, ampia chioma disciolta sulle spalle: un mesto rimpianto delle gioie della vita, che si apriva piena di facili promesse in mezzo a teneri affetti, le è diffuso nell'atteggiamento e si esprime con tono discreto nella mossa delle braccia. Vengono a lei due giovani amiche e le arrecano i doni che le dimostrano che il ricordo della lagrimevole dipartita non è scomparso dall'animo di chi sopravvive. Consistono questi doni

Fig. 281. — Offerte alla defunta: da *lekythos* (Londra - Museo Britannico). da Murray.

in oggetti arrecati in canestri o stretti nelle mani: bende, *lekythoi*, un *alabastron*. Nulla vi è di angoscioso e di violento in questa scena; una mite mestizia è diffusa dappertutto, quella mestizia che è comune alle scene funebri rilevate sulle stele marmoree, che ora cominciano ed essere frequenti sulle tombe attiche.

Nella decorazione plastica del Partenone le parti più recenti sono le statue dei due fastigi; alcuni vasi, che possono anche essere ascritti ai primi tempi della guerra del Peloponneso, rispecchiano in certo qual modo le qualità insite nelle suddette meravigliose composizioni, a noi purtroppo pervenute in lagrimevole stato, ridotte a poche e guaste figure, o mozze, o mutile, o frammentate. La sublime concezione, lo stile largo e possente di questi marmi, il trattamento così mosso e grandioso del panneggiamento si riflet-

Fig. 282. — La nascita del sole: da cratere a calice (Londra - Museo Britannico).
da Furtwängler e Reichhold.

tono in vasi, quali un cratere proveniente dall'Apulia ed uno *stamnos* da Nocera dei Pagani.

Veramente fidiaco è il concetto informatore della scena che adorna le pareti del cratere (fig. 282) (1); è ivi un'allegoria del sorgere del sole, che avvince il nostro animo per tutta la calda fantasia poetica che l'avviva. A sinistra tramonta dietro le montagne la luna, a destra sorge dalle onde del mare il sole, nel mezzo si allude alla rosea apparizione dell'aurora, allo impallidire e allo svanire delle ultime stelle del mattino.

A sinistra invero Selene seduta sul cavallo cala al di là di un' alta roccia; segue l'alata Eos che sorprende il giovine cacciatore Cefalo e lo insegue piena d' impetuosa passione amorosa; fuggono spaventati e da una parte e dall'altra il cane di Cefalo ed il suo piccolo schiavo, compagno nella caccia mattutina. Più a destra quattro festevoli fanciulli ignudi, personificanti quattro stelle, sono già immersi o s' immergono nelle onde marine, da cui sorge l'alata quadriga di Helios, il cui capo è cinto dal fiammeggiante disco apportatore di luce alla terra. Alla singolarità del concetto espresso, abbellito dal mito, ma pur nobile sempre anche nella graziosa rappresentazione dei fanciulli, pei quali l'anonimo ceramista avrà tratto l' ispirazione dalla vita quotidiana che attorno a lui si svolgeva, si accoppia un disegno grandioso, sia pure nella frettolosità e nella negligenza con cui sono eseguiti alcuni particolari, un disegno che sembra il naturale, facile prodotto dell'ambiente artistico nel quale il ceramista adornò l'insigne vaso, di quell'ambiente, in cui da poco tempo era riuscito Fidia a compiere il miracolo d'arte delle vaste composizioni frontonali del Partenone.

Lo *stamnos* (2) di disegno più accurato e coscienzioso ci trasporta in ambiente dionisiaco. Una schiera di Menadi (fig. 283), inebbriate dall'orgia, si affollano attorno all' idolo primitivo di Dioniso, un semplice palo sormontato da una maschera barbuta, incoronata e rivestita di una tunica riccamente trapunta. Dinnanzi all' idolo è un tavolino con vari oggetti, dolciumi a quel che sembra, il *kàntharos*, che è il bicchiere del nume, due *stamnoi*; due dolciumi sono poi da riconoscere nei bianchi oggetti ovoidali sulle spalle dell' idolo. Poichè qui è un accenno alle feste Antesterie, a quelle celebri feste che si celebravano in Atene in onore di Dioniso e le focaccie sarebbero quelle *plakountes* che si davano in premio nelle gare di bevute di

---

(1) Furtwängler e Reichhold, t. 126 — Smith, III, E, 466 (Londra - Museo Britannico, m. 0,31).

(2) Furtwängler e Reichhold, t. 36 e 37 — Heydemann, n. 2419 (Napoli - Museo Nazionale; già a Nola - coll. Vivenzio).

vino e nel primo giorno delle feste (Fanodemo presso Ateneo, X, 437, *c*[1]. Così, dopo la tazza di Exekias, c' imbattiamo di nuovo in un'allusione ad una festa attica in onore del dio Dioniso.

Ma le Menadi più di tutto qui c'interessano; di esse una sola, Dione, è nell'attitudine tranquilla di attingere vino da uno *stamnos* con un mestolo

Fig. 283. — Scena dionisiaca su *stamnos* (Napoli - Museo Nazionale).
da Furtwängler e Reichhold.

per riversarlo in uno *skyphos*. Tutte le altre Menadi sono in fortissima agitazione di danza sfrenata, col suono fragoroso di un timpano e col suono acuto di tibie. E specialmente degno di nota è il modo del tutto libero col

(1) Si v. per la spiegazione di questi particolari Hauser, in Furtwängler e Reichhold, S. III, p. 28 e segg.

quale è trattato il panneggiamento dei chitoni di queste Menadi; vi è una grandiosità audace che denota nell'autore del vaso una sapienza ed una conoscenza dei mezzi artistici ormai pienamente evoluta. La plasticità di queste pieghe o gonfie o aderenti al corpo negli irregolari, vorticosi movimenti, meglio risalta con l'opportuno uso di pennellate a vernice diluita, che danno quasi la impressione delle ombreggiature della stoffa increspata. Tale libero, ma grandioso trattamento del panneggio è una delle qualità più mirabili dei venerandi marmi del Partenone; si rammentino le figure della cosiddetta Iride e delle cosiddette Moirai [1]. E nobilissimi sono i volti

Fig. 284. — Scena dionisiaca su *oinochoe* (Oxford - Museo Ashmolean).
da *J. H. S.*

delle Menadi; si osservi quello di Mainas che, con motivo di cui abbiamo constatato la frequenza nelle pitture di vasi funerari, di *loutrophoroi* e di *lekythoi*, risalta di profilo sulla disciolta ed arricciata chioma. Pulsa in tutta questa movimentata scena quella agitazione, quel delirio dionisiaco che, alla distanza di poco più di un ventennio, troverà la espressione sua più intensa e più estesa nelle *Baccanti* di Euripide eseguite nel 406.

Un piccolo gruppo di *skyphoi* e di *oinochoai* dobbiamo qui menzionare; questi vasetti si riconnettono anch'essi, secondo ogni probabilità, con le feste Antesterie, in quanto che le scene ivi espresse sono ispirate al culto di Dio-

(1) Collignon, *Le Parthénon*, t. 49 e t. 51.

niso. Per il loro contenuto adunque, ma anche pel disegno nobilissimo sì gli *skyphoi* che le *oinochoai* meritano di avere la loro collocazione accanto al testè esaminato *stamnos* di Nocera dei Pagani. È un gioiello la gustosissima scena che adorna una *oinochoe* di provenienza ignota (fig. 284) [1]: una Menade ignuda, seduta sul suo vestito e sulla pelle di fiera distesa su alta roccia, è immersa in un sonno profondo per la stanchezza causata dalla orgiastica danza e dal dionisiaco furore; tuttora nella mano destra ha il tirso e la corona di edera le cinge tuttora il capo; il nome suo è Tragoidia, come se essa fosse la personificazione del canto del capro, da cui si sviluppò nelle solennità dionisiache la tragedia. Cauto, a passi elastici, scimmieschi, le si avvicina un Sileno di piccola statura, la cui concupiscenza lasciva è acutamente attizzata dalle ignude forme della bella dormiente; così in modo originale e raffinato è ripreso l' antico tema, tanto brutale nella sua violenza spregiudicata dell'arte arcaica, della unione di un Sileno e di una Menade. Il profilo del volto del Sileno è rincagnato, il quale particolare è comune in questi *skyphoi* ed *oinochoai*. Il volto della dormiente spicca ancor qui di profilo sulla massa oscura dei capelli ed il corpo suo, ripiegato e presentato di scorcio, in alcune parti del torso è reso con esattezza di osservazione e con piena sicurezza di disegno. Anche per questo grazioso vasetto attico siamo ricondotti ai frontoni del Partenone; si ricordi invero pel modo con cui è espressa una figura ignuda e seduta su roccia il Dioniso del frontone orientale [2].

Fig. 285. — Ariballo cumano della Amazzonomachia (Napoli - Museo Nazionale).
da *Mon. d. Lincei.*

---

(1) *I. H. S.*, XXXV, 1905, t. 1 Oxford - Museo Ashmolean, m. 0,21); si cf. Beazley, op. cit., p. 178.

(2) Collignon, *Le Parthénon*, t. 47.

Fig. 286. — Amazzonomachia su aríballo cumano.
da *Mon. d. Lincei.*

Passiamo ora ad un ariballo da Cuma (fig. 285) (1), in cui si potrebbe riconoscere un influsso della scena di Amazzonomachia, adornante la parte esterna dello scudo della *Parthenos* fidiaca; ma tale influsso non è più così immanente e la eco di tale composizione fidiaca è qui ripercossa in modo fievole e dissonante. L'ariballo invero può discendere giù verso il 420 e le figure dei combattenti (fig. 286), che vi sono espresse a livelli diversi in terreno montagnoso — è ormai introdotta in larga misura nei dipinti vascolari il metodo polignoteo di composizione — hanno una scioltezza di movimento, talora un po' esagerata e di maniera, che denota il lungo uso di schemi e di motivi, che ormai si ripetono senza sforzo, quasi macchinalmente. E, nel tempo stesso, è diffusa in tutte le figure dei combattenti non più quella nobile e serena grandiosità delle creazioni fidiache, ma una graziosità un po' troppo spinta e che non si accorda col contenuto di lotta e che prelude a quanto viene espresso con maggior favore e fortuna dalla ceramica attica dell'ultimo ventennio del secolo V.

In questo ariballo vi è slancio, vi è foga di lotta; si osservi la figura dell' ignudo Teseo con quale agile mossa si slancia contro l'avversaria, che risolutamente alza a difesa e a offesa la spada. A Teseo corrisponde pel motivo, ma in direzione opposta, Falero, mentre il tipo della figura di Monichos, visto di dorso con lo scudo che gli ricopre gran parte del corpo, pur appartenendo al repertorio degli schemi polignotei, verrà ripetuto assai con favore anche nelle rappresentazioni di lotte su vasi del secolo IV.

Di questi primi anni della guerra del Peloponneso conosciamo i nomi dei seguenti ceramisti attici: Aison (2), autore di una tazza di provenienza ignota (3) con le imprese di Teseo, ed Aristophanes con Erginos (4), quello decoratore, questi fabbricante di due tazze, una da Vulci con gigantomachia (5), l'altra da Tarquinia con centauromachia (6). L'opera a noi nota di Aison è anteriore a quella dei due altri ceramisti; delle due tazze firmate da costoro più recente è la seconda, la cui pittura ricolma di leziosità

(1) *Mon. d. Lincei*, XXII, 1914, t. LXXXVI-LXXXVII (Napoli - Museo Nazionale), si cf. Beazley, op. cit., p. 177.

(2) Leroux, *Vases de Madrid*, p. 109 e segg. — Hauser, in Furtwängler e Reichhold, III, p. 48 e seg. — Nicole, n. 66 — Beazley, op. ci:., p. 177 — Hoppin, op. cit., I, p. 14 segg. - Buschor, p. 204.

(3) Leroux, n. 196, t. XXV-XXVIII (Madrid - Museo Nazionale Archeologico; già coll. Salamanca, diam. 0,36).

(4) Klein, p. 184 — Walters, I, p. 444 — Hauser, in Furtwängler e Reichhold, S. III, p. 47 — Nicole, n. 69 — Beazley, op. cit., p. 189 — Hoppin, op. cit., I, p. 49 e segg. - Buschor, p. 204.

(5) Furtwängler e Reichhold, t. 126 — Furtwängler, n. 2531 (Berlino - Musei, *Antiquarium*).

(6) Furtwängler e Reichhold, t. 127 (Boston - Museo di Belle Arti; già a Tarquinia - Coll. Bruschi).

Fig. 287. — Tazza di Aristophanes e di Erginos con gigantomachia (Berlino - *Antiquarium*).
da Furtwängler e Reichhold.

manierata, che repugna col contenuto suo di violenza, appartiene ormai all'indirizzo prevalente nella pittura ceramica attica della fine del sec. V. Accanto a questa tazza con scena di lotta contro centauri, uscì alla luce dalla stessa tomba della etrusca Tarquinia un' altra tazza quasi del tutto simile, ma priva della firma dei ceramisti (1); manifestamente questi due vasi furono fabbricati e dipinti per essere sempre congiunti insieme, e tale appaiamento di vasi consimili, se non uguali, non è un caso isolato nella ceramica attica, ma vi è piuttosto raro, mentre esso è di maggiore frequenza nella ceramica falisca.

La tazza di Aristophanes e di Erginos della gigantomachia (fig. 287) si colloca accanto all'ariballo cumano come analoga testimonianza della trasformazione, che vanno subendo le antiche composizioni di lotta dopo la fase fidiaca, con la spontanea scorrevolezza e con la facile esagerazione negli schemi di violente mosse di dura lotta, con l' ingentilimento troppo pronunciato delle forme. E, mentre le prime qualità vieppiù risaltano nell'ariballo che nella tazza, ove i movimenti delle figure sono, si può dire, quasi contenuti e non si espandono su livelli diversi, la leggiadria è ancor più appariscente e disturbante nella tazza che nell'ariballo, in quanto che essa è più disforme ancora dalle severe divinità olimpiche, dagli immani giganti loro avversari, che dai giovani eroi ateniesi e dalle Amazzoni.

La gigantomachia della tazza di Aristophanes e di Erginos è rigorosamente ripartita in sette singolari tenzoni, di cui sei sono distribuite nei lati esterni e la settima, con l'aggiunta di Gea, della addolorata madre dei giganti, è collocata nell'interno; è infine la ripartizione che è stata applicata nelle tazze con gigantomachia non solo, ma anche in quelle con le imprese di Teseo dello stile severo, venendo giù sino alla tazza firmata da Aison. E così, mentre nell' interno è la lotta tra Poseidon e Polibote, nei lati esterni combattono contro i giganti Ares, Apollo, Hera, Artemis, Zeus, Athena. In alcuni schemi si constata quel fenomeno di conservazione nell'arte ellenica, per cui vieti schemi vengono mantenuti attraverso varie fasi di sviluppo con lenta rielaborazione; così Athena che stende con la sinistra l'egida e scaglia con la destra la lancia contro Encelado caduto in ginocchio, costituisce uno schema noto a noi sino dall'arte arcaica; per rimanere nel campo della pittura ceramica, citiamo al proposito un'anfora a figure nere da Vulci (2).

Ma molto di comune unisce, come già si è detto, l'ariballo cumano e le tazze dipinte da Aristophanes; pur con gli ultimi influssi dell'arte fidiaca

---

(1) Furtwängler e Reichhold, t. 128 (Boston - Museo di Belle Arti; già a Tarquinia - Coll. Bruschi).
(2) Gerhard, *Auserlesene Vasenbilder*, t. 6 (Rouen - Museo di Antichità).

siamo ormai discosti da tale arte. Siamo ormai alla soglia degli ultimi due decenni del sec. V; in questi due ultimi decenni prevale invero nella pittura ceramica attica un indirizzo stilistico, che già in precedenza ha fatto l'apparizione sua, in vasi come le tazze di Sotades e in opere come l'*epinetron* di Eretria, e che già si afferma, come già si è constatato, nei primissimi

Fig. 288. — La idria di Meidias (Londra - Museo Britannico).
da Furtwängler e Reichhold.

tempi della guerra del Peloponneso. È un indirizzo di arte graziosa, leggiadra, in cui con virtuosismo inarrivabile si esprimono le forme umane vagamente atteggiate, anche quando il contenuto delle scene esigerebbe mosse piene di violenza e di fuoco, con un trattamento convenzionale del vestito a minute, fitte pieghe, talora rigorosamente parallele tra di loro. È adunque un indirizzo di arte che ormai prevale e che, al posto delle scene di gran-

diosità fidiaca, si affatica in una raffinatezza estrema, in quella raffinatezza innaturale, per cui tanto sono ammirate opere plastiche contemporanee come i rilievi della balaustrata del tempio di Athena Nike, col gentile sciame delle Vittorie variamente affaccendate (1). Onde è che per questo stile applicato alla ceramica, non solo ai piccoli vasi destinati all' elegante *mundus muliebris,* ma anche ai vasi più capaci può ben convenire l' epiteto di miniaturistico.

Si aggiunga che il metodo di composizione polignoteo a figure disposte a vari livelli è ora generalmente accolto, venendo vieppiù nelle ampie superfici dei vasi maggiori ad accentuare il carattere miniaturistico delle figure rappresentate a proporzioni relativamente piccole. Naturalmente, in questo metodo compositivo le figure rispecchiano l'indirizzo stilistico contemporaneo della grande pittura ateniese, in cui rifulgono i nomi di Zeussi e di Parrasio. Per esempio, il Teseo di Parrasio, che per la sua delicatezza pareva nutrito di rose (Plutarco, *De gloria Atheniensium,* 2) ci viene alla mente nell'osservare le leggiadre, talora troppo leggiadre figure di dei e di eroi in questi vasi attici dello scorcio del secolo V.

Dei quali l'esempio più fulgido ci è dato da una idria magnifica proveniente dall'Italia meridionale, che è contrassegnata dalla firma di Meidias con la voce verbale *fece* (2); onde è che, per quanto concerne la ceramica, questo stile di miniatura è chiamato anche *midiaco* (3). Nella idria di Meidias il mito di Eracle nel giardino delle Esperidi nella fascia sotto le anse orizzontali (fig. 288), il ratto delle Leucippidi per opera di Dioscuri sulle spalle del vaso (fig. 289) costituiscono la decorazione figurata.

Quale elegante, leggiadro efebo è diventato Eracle, mollemente seduto sulla pelle leonina distesa sulla roccia ! E quanto siamo lontani dal brutale, massiccio, gigantesco atleta della idria ceretana di Busiride! E tutte le Esperidi sono graziose figure vagamente atteggiate ; l'una si appoggia con indolenza

---

(1) Kekule, *Die Reliefs an der Balustrade der Athena Nike,* 1881 — Brunn - Bruckmann, t. 34 e 35.

(2) Furtwängler e Reichhold, t. 8-9 — Smith, III, E, 224 (Londra - Museo Britannico ; già a Napoli, coll. Hamilton, m. 0,51).

(3) Su Meidias ed i vasi *midiaci* si v. Klein, p. 203 e segg. — Furtwängler in Furtwängler e Reichhold, S. I, p. 38 e segg., p. 87 e segg., p. 141 e segg., p. 296 e segg. e S. II, p. 98 e segg. — Walters, I, p. 446 e segg. — Nicole, *Meidias et le style fleuri dans la céramique attique* (*Mémoires de l' Institut National Genevois*), 1908, p. 47 e segg. — Ducati, *I vasi dipinti nello stile del ceramista attico Midia* (*Memorie della R. Accademia dei Lincei*), 1909 p. 93 e segg. — Hauser, in Furtwängler e Reichhold, S. III, p. 45 e segg. — Ducati, *Rendiconti della R. Accademia dei Lincei,* 1918, p. 525 e segg. — Dugas, p. 648 — Nicole, n. 95 — Beazley, op. cit., p. 185 e segg. — Hoppin, II, p. 177 e segg. — Herford, p. 101 e seg. - Buschor, p. 204 e segg.

Fig. 289. — Il ratto delle Leucippidi sul l'idria i Meidias.
da Furtwängler e Reichhold.

sulla spalla della compagna, l'altra aggiunge leziosità all'ovvio gesto di stendere con la destra un lembo del mantello. Ed eguale profumo di grazia emana dalle altre figure eroiche non più severe e gravi.

E come infonde in noi una impressione di un fruscio di seta, di un frullo di ali, la scena che dovrebbe essere improntata di agitazione, di violenza, in cui i Dioscuri, delicatissimi, afferrano le Leucippidi Elera ed Erifile, che quasi pare non repugnino, ma si diano esclusivamente pensiero a far mostra con gesti opportuni della loro bellezza, della loro eleganza! È nel luogo in cui avviene il rapimento la dea Afrodite ed il luogo è indicato come sacro dall'ara e dall' idolo che, quasi animatosi a tanta audacia dei Dioscuri, apre la mano sinistra; nè discosto è Zeus, ormai completamente sprovvisto di quella sublime serenità, che era insita nella figura del nume, creata da Fidia. E così dal ceramista attico viene trasportata nella cerchia afrodisiaca la leggenda messenia, che aveva invece svolgimento in un santuario di Artemis. Ma Afrodite in realtà è regina nelle scene di questi vasi *midiaci*, in cui è un inno alla Bellezza e alla Giovinezza e da cui emana come un grato, delicato profumo, che quasi ci trasporta in una atmosfera di sogno, lungi, ben lungi dalla realtà della vita.

E tutto, anche il più minuto particolare accentua la leggiadria dell'assieme, non solo i vezzi dorati delle donne, non solo i fini trapunti o ricami delle vesti; persino nelle linee ondulate del terreno è un accento di raffinata eleganza, in quelle linee condotte a brevi tratti curveggianti e finienti anche a forme vegetali di palmette.

Altri vasi si potrebbero addurre da collocare attorno alla idria di Meidias, ma di pochi solo occorrerà far menzione. Gli scavi recenti di Populonia hanno reso alla luce due idrie gemelle [1], che alla loro volta hanno stringentissimi rapporti con quella firmata da Meidias, sì da indurci a vedere in esse, due opere non firmate dall' insigne ceramista; manca tuttavia negli esemplari populoniesi la fascia figurata. In ambedue le idrie trionfa, ed è naturale, l'elemento afrodisiaco: sono invero glorificati due favoriti della dea della bellezza, due giovani insigni per la loro venustà, Faone in un' idria, Adone nell'altra.

È in un bel boschetto di alloro (fig. 290) che Afrodite ha trasportato l'amato Adone e di lui si compiace voluttuosa nella cerchia degli Eroti e delle ninfe. Sul grembo della dea posa il capo del bellissimo efebo e tale

---

(1) Milani, *Mon. scelti del R. Museo Archeologico di Firenze*, t. III-V (Firenze - R. Museo Archeologico, m. 0,46).

Fig. 290. — Adone nella cerchia afrodisiaca: su idria di Populonia (Firenze - R. Museo Archeologico). da Milani.

motivo ci fa ricordare la pittura di Aglaofonte menzionata da Ateneo (XII, 534, D): « vi era Nemea seduta e sulle ginocchia sue appariva Alcibiade di bellezza più che femminea ».

All' intorno, nella pittura dell' idria sono vagamente atteggiate le figure del regno di Afrodite: ecco Paidia (La Celia) in grembo ad Igea (la Salute), ecco Eurinoè che ammaestra un uccellino, ecco Imeros intento al giuoco della *iynchs*, cioè del cerchietto girante attorno ad una cordicella, ecco un secondo Imeros che danza al suono di un timpano battuto da Pannuchia; sono

Fig. 291. — Aríballo con scena afrodisiaca (Londra - Museo Fritannico). da Furtwängler e Reichhold.

tutte leggiadre personificazioni di sentimenti dell'animo o di atteggiamento dello spirito, e tali personificazioni non sono peculiari di questo vaso, sibbene si ritrovano comunemente nei vasi contemporanei. I quali pertanto ci testificano anch'essi quel fenomeno proprio degli ambienti intellettuali di Atene durante la guerra del Peloponneso, di cui si ha il vivido riflesso in due generi letterari, pur così diversi tra di loro, nelle commedie di Aristofane e nei dialoghi di Platone.

Si può addurre, come ulteriore esempio, uno di quei graziosissimi vasetti che, pieni di olii o di pomate odorose, non dovevano mancare nella camera di ogni raffinata dama ateniese: è un ariballo proveniente proprio da Atene (fig. 291) [1] che reca attorno al corpo suo una scena la quale,

(1) Furtwängler e Reichhold, t. 78,2 — Smith, III, E, 697 (Londra - Museo Britannico).

Fig. 292. — La morte di Talos: su anfora ruvestina (Ruvo - Coll. Jatta).
da Furtwängler e Reichhold.

pel modo con cui è stata concepita ed espressa, singolarmente richiama quanto è rappresentato nella fascia inferiore della idria di Meidias. È qui il regno di Afrodite, come nelle due idrie populoniesi, e la dea riposa seduta nel suo giardino attorniata dalle Ninfe; si volge essa ad un Eros, che confidenzialmente le siede sulla spalla sinistra. Il fanciulletto dio pare che le susurri un nome, forse il nome dell'amato Adone; probabilmente al culto di Adone, che appunto negli ultimi decenni del secolo V assunse speciale importanza in Atene, accenna la scena dell'ariballo, come in realtà vi accennano altri vasi attici contemporanei, tra cui primeggia la suddetta idria populoniese. Peitho (la Persuasione) adorna con rami un tripode, sostegno forse per un incensiere, e forse l'adornamento di questi utensili aveva una parte nelle feste di Adone, come i vasi o i frammenti di vasi recanti pianticelle precocemente germogliate e sviluppate. Eudaimonia o la Felicità coglie frutti aurei da un arboscello, Paidia (la Celia) ed Eunomia (la Buona Costumanza) sono riunite insieme con allegoria leggiadra, ed infine porge un piattello di frutta Cleopatra (la Nobile).

Una eco lontana della grandiosa arte polignotea dagli epici, solenni accordi, si avverte ancora (fig. 292), con radicali modificazioni, in una grande anfora a volute da Ruvo [1]; per la scena principale che l'adorna il ceramista pare che si sia inspirato ad un affresco polignoteo, forse esistente nello Anakeion o tempio dei Dioscuri in Atene. Ma le figure divine ed eroiche hanno in gran parte deposto la loro primitiva grandiosità e sono diventate leggiadre ed eleganti, quasi come le coeve figure dei vasi *midiaci*. Ai quali perciò si avvicina quest'anfora ruvestina sebbene, come fu osservato da un dotto insigne [2], i legami siano ancor più forti col vaso delle Menadi di Nocera dei Pagani.

Nella scena principale si allude ad un episodio saliente della spedizione degli Argonauti: il dèmone Talos, tutto di bronzo e che velocissimo percorreva ben tre volte al giorno l'isola di Creta, abbagliando ed abbruciando, è qui afferrato strettamente dai Dioscuri, bellissimi giovani che lo hanno inseguito e raggiunto in groppa ai loro cavalli. Ma il dèmone spaventoso non è vinto dalla poderosa stretta degli eroi; Medea, la maliarda della Colchide lontana, indossante il costume orientale con un cestello contenente erbe magiche, mormora l'incantesimo arcano e Talos già cade esanime,

---

(1) Furtwängler e Reichhold, t. 38-39 — Iatta, n. 1501 (Ruvo - Coll. Iatta, alt. della scena principale m. 0,35). Per il pittore dell'anfora di Talos si v. Hoppin, op. cit., II. p. 449 e segg.

(2) Furtwängler in Furtwängler e Reichhold, S. I, p. 201.

spegnendosi come fiamma che manda gli ultimi sprazzi di luce e di calore. A sinistra è la nave Argo sul lido cretese e con bellissimo effetto di scorcio un Argonauta sta salendo su di essa, mentre volge, analogamente ad altri due compagni dell'imbarcazione, lo sguardo ammirato dinnanzi al prodigio. Nè mancano le divinità, come nell'altra avventura dei Dioscuri sulla idria di Meidias; sono presenti Poseidon ed Amfitrite, gli dei del mare, che tanti pericoli suscitano contro gli arditi naviganti, e fugge una tenera fanciulla, la personificazione di Creta, ormai liberata dalla persecuzione del dèmone malvagio.

Risalta la figura di questo dèmone tra le altre per il bianco colorito del suo corpo e per il disegno delle sue parti interne con bruna vernice diluita, sicchè essa pare plasticamente modellata. E, siccome la figura di Talos viene a cadere nel bel mezzo della scena, così si raggiunge quel-l'effetto, che è pure offerto dall' idolo policromo nella scena del ratto delle Leucippidi sull' idria di Meidias, per cui viene accentuato assai il centro della composizione pittorica. Tale accentuazione del centro con la policromia in questi due vasi è una esigenza del contenuto delle scene rappresentate; ma nella pittura ceramica posteriore, come vedremo, essa si riscontrerà convenzionalmente espressa, causata da meri riguardi decorativi.

Ci serve di chiaro insegnamento, per quanto concerne il tempo ed il modo della derivazione dalla ceramica attica della ceramica indigena della Magna Grecia, il contenuto di una tomba di Rugge, l'antica *Rudiae* (1): tre vasi spiccano in questo corredo sepolcrale, una *pelike* attica a figure rosse con la scena di Polinice che offre ad Erifile la collana fatale di Armonia, un'anfora di fabbrica locale con scena di libazione, applicata alle figure di Achille e di Briseide, un'anfora a rotelle o *trozzella* di fabbrica messapica. E poichè la *pelike* palesa tuttora un disegno di stile polignoteo e deve essere ascritta al 450 circa e poichè anche nell'anfora le figure arieggiano i modelli dei vasi polignotei, così alla metà del secolo V possiamo collocare i primi esemplari di ceramica italiota, che direttamente derivano dai prodotti attici, da quei prodotti attici di arte polignotea, di cui alcuni, pregevolissimi, come si è visto, sono usciti da sepolcri della Magna Grecia. Sono i primi esempi di quest'arte in Italia e sono esempi piuttosto rari, chè solo nel secondo cinquantennio del sec. V e specialmente durante gli anni della guerra del Peloponneso le imitazioni si fanno più frequenti e

---

(1) Furtwängler e Reichhold, t. 66 (la *pelike* attica), S. II, fig. 11 (l'anfora italiota) e *Röm. Mitt.*, XII, 1897, t. 19 (la *trozzella*). Questi vasi sono a Lecce, Museo Provinciale.

danno poi origine a stili locali nettamente distinti tra di loro. Ma con questi primi tentativi di ceramica dipinta a scene figurate non scompare l'antica, vetusta ceramica indigena; come ci ammonisce la tomba di Rugge, permane la peculiare *trozzella*, che già vedemmo adorna di decorazione geometrica; ma tale decorazione s'innova alla metà del secolo V e nell'esemplare ruggese (fig. 293) osserviamo applicati capricciosamente, ma con innegabile attrattiva, gli ornati a graffito e a vernice bianca, siano floreali (calici, palmette, tralci), siano zoomorfi (rane ed anatre). Si conserva adunque la forma vieta di vaso trasformando la decorazione; ma l'esempio di Rugge non è isolato, chè attraverso la seconda metà del sec. V é parte del sec. IV dobbiamo disporre molta dalla produzione indigena di tal genere.

Fig. 293. — *Trozzella* da Rugge (Lecce - Museo Nazionale).

Alinari.

A comprova è opportuno addurre il risultato dello scavo di un gruppo di tre tombe, tra di loro perfettamente contemporanee, uscite alla luce da Pisticci nell'antica Lucania [1], da una località fertile di rinvenimenti di vasi dipinti indigeni. Anche qui è la concomitanza di materiale di tre qualità; accanto alla merce d'importazione attica, rappresentata da una idria e da una *kelebe* tuttora della prima metà del sec. V, si ha un'anfora dipinta a scene figurate di arte locale, che si ricollega per lo stile ai modelli attici del 450 all'incirca; ma non mancano i campioni del vieto vasellame indigeno con forme tradizionali non solo, ma assai più che nella *trozzella* di Rugge col povero, primitivo metodo di decorazione prettamente geometrica, conservatasi adunque nel pieno fulgore dell'arte ellenica per tanto spazio di tempo.

Questi primi e rari prodotti di arte ceramica figurata italiota sembrano mere copie di esemplari attici, ma in breve giro di anni cominciano già ad

---

(1) Quagliati, *Not. Scavi*, 1902, p. 312 e segg.; si cf. Furtwängler, in Furtwängler e Reichhold, S. I, p. 302.

emergere alcuni peculiari caratteri, per cui la ceramica italiota viene a separarsi nettamente da quella ateniese. L'impulso a tale produzione dell'Italia meridionale è senza dubbio dovuto non solo alle forti importazioni di vasi, ma anche alla immigrazione di ceramisti, che dovette avvenire in principal misura durante la guerra del Peloponneso. Ruvo, ricca di argilla figulina ed a cui la merce vasaria pervenne durante tutto il secolo V in grande quantità ed in scelti campioni, quali il cratere delle Amazzoni polignoteo e quello di Talos, sarebbe stato uno dei primi centri di produzione locale. Accanto a Ruvo deve essere menzionata nella regione apula Taranto, il nobile, opulento centro ellenico, ove potevano trovare un ambiente favorevole alla loro industria i fabbricanti emigrati dal Ceramico. Ed il frequente rinvenimento nelle terre interne della Lucania, a Pisticci, ad Armento, di vasi italioti che sono senza dubbio contemporanei alla guerra del Peloponneso, ci induce a ritenere essi vasi come fabbricati e dipinti in quelli affollati scali di commercio, in quei centri popolosi e floridi che allora erano le città elleniche della costa lucana orientale, di recentissima costruzione, in Turi fondata nel 444 ed in Eraclea fondata nel 433. Da Ruvo e da Taranto, da Turi e da Eraclea e forse da altri luoghi si sarebbe irraggiata nella Apulia e nella Lucania la ceramica dipinta italiota, la quale in ciascuna di queste due regioni durante il secolo IV assunse caratteri propri, chiaramente distinguibili. Alla metà del secolo IV ai rami apulo e lucano si aggiunse quello campano o greco-sannitico (1).

Ma non è da escludere che anche in altre parti della regione italica la imitazione della produzione vascolare ateniese abbia dato origine a fabbriche locali. Alludiamo con questo a fabbriche etrusche, le quali del resto non sono mancate neppure nel periodo di arte arcaica in cui, per parte anche del sec. V, sono numerose e scadenti imitazioni di prodotti di arte jonica. Esistono inoltre imitazioni etrusche di ceramiche ateniesi a figure nere e a figure rosse di stile severo; tra quest'ultime, come veramente singolari, già citammo pagine addietro due *stamnoi* di Campagnano, in cui le figure dei danzatori sono non già risparmiate sul fondo dell'argilla, ma dipinte con rossa vernice dopo la cottura dei vasi.

Ma per tutti questi prodotti di imitazione degli ultimi decenni del sec. V occorrerà soffermarsi un pò su alcuni dei più insigni, e però dovremo a tal uopo ricorrere a prodotti della Magna Grecia, in cui si esplica una forza

---

(1) La ripartizione della ceramica figurata italiota è stata per la prima volta espressa e rigorosamente seguita nel 1885 dal Furtwängler nel suo catalogo dei vasi di Berlino.

passionale, che stranamente contrasta con la grazia delicata e raffinata dei contemporanei prodotti attici e che, con accentuazione più forte, costituisce uno dei caratteri più salienti della ceramica italiota del secolo IV, espressione di un popolo di focoso temperamento.

È assai interessante un cratere a campana che proviene da Armento (fig. 294) (1); la scena della purificazione di Oreste che adorna il lato suo nobile, ha un tragico colorito di impressionante cupezza, mentre nella nobiltà impeccabile delle forme si avverte l'influsso fresco e possente dell'arte fidiaca. Sull'altare delfico, su cui è l'*omphalos,* si è seduto, in una sosta dall'in-

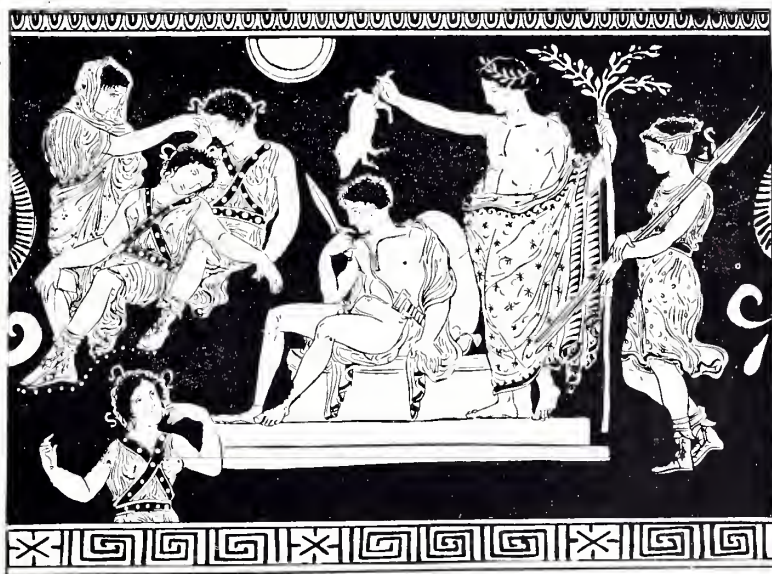



Fig. 294. — Oreste matricida a Delfi; su cratere italioto (Parigi - Museo del Louvre). da Furtwängler e Reichhold.

cessante inseguimento, di cui è vittima per parte delle Erinni, il matricida Oreste; qui ha egli sperato di trovare il rifugio e la fine dell'assillante rimorso, nè tale sua speranza è male fondata, perchè è comparso il dio Apollo con la sorella Artemis ed il nume benigno, come ad atto espiatorio, tiene sospeso sul capo del colpevole un porcellino. Si compie adunque la espiazione esteriore di Oreste, conforme a quanto è contenuto nelle *Eumenidi* di Eschilo. Ma Oreste non si sente del tutto purificato e prevede il rinnovellato inseguimento delle Furie; ed invero cauto e sospettoso è il suo at-

(1) Furtwängler e Reichhold, t. 120,3 (Parigi - Museo del Louvre. n. 0,53).

teggiamento con spada snudata e con la ruga profonda che gli solca la fronte. E le Erinni si svegliano dal breve sonno, per cui è stato concessa una lieve tregua all'affanno del matricida, e sono risvegliate ed aizzate dall' implacabile ombra della madre uccisa, di Clitemnestra.

È chiara adunque la ispirazione per questo dipinto vascolare dal dramma eschileo, diventato popolare anche fuori di Atene dalla sua prima rappresen-

Fig. 295. — Odisseo cerca l'ombra di Tiresia; da cratere italioto (Parigi - Biblioteca Naz.). da Furtwängler e Reichhold.

tazione avvenuta insieme alle altre due parti della trilogia nel 458. Ma qui, forse con le esigenze dell'arte figurata diverse da quelle dell'arte rappresentativa o narrativa, sono riunite insieme due azioni che nella tragedia sono l'una all'altra posteriore: la purificazione per parte di Apollo, il risveglio delle Eumenidi. Ma altre differenze di minor importanza nei particolari si possono constatare. Il vaso, che può risalire sino al 430 e che probabilmente

fu eseguito da un Attico in Turi o in Eraclea di recentissima fondazione, manifesta l'influsso dell'ambiente ateniese non solo pel contenuto, ma anche, come si è detto, per le forme. E siamo invero condotti per questo vaso ai frontoni del Partenone; poichè, come è già stato osservato [1], Oreste rammenta il Dioniso del frontone orientale e ricordi del gruppo delle cosiddette Moirai del medesimo frontone sono nelle due Erinni addormentate l'una nel grembo dell'altra.

Tragica severità è pure nella scena che adorna un lato di un cratere a calice da Pisticci (fig. 295) [2], il quale nell'altro lato contiene la trattazione in modo originale di un tema assai sfruttato nell'arte ceramica attica, il giudizio di Paride. La ispirazione per la scena del lato che ci interessa fu offerta dal canto omerico del libro XI dell'Odissea (v. 22 e segg.); all'ingresso dell' Erebo Odisseo interroga la invocata ombra di Tiresia sulle sue sorti future. Del vecchio e cieco indovino appare dal terreno solo la testa; l'eroe, pur impugnando nella destra la spada macchiata di sangue, che ha servito a sgozzare le vittime necessarie per la macabra evocazione, sta pieno di ansiosa attesa ad ascoltare la voce fatidica dell'ombra, e ben appare tale ansia dal volto suo esibito per tre quarti di prospetto, dalla fronte corrugata, dagli occhi pensosi. Incorniciano la scena due figure poderose di efebi; sono i compagni dell' eroe nella sua perigliosa impresa, Euriloco e Perimede. Questi due personaggi seminudi come si distaccano dalle figure efebiche contemporanee dei vasi midiaci! Le forme loro sono larghe e possenti, spiranti una invitta forza fisica ed hanno del tutto i caratteri dell'arte plastica di Policleto, quale a noi è nota dalle figure del Doriforo [3] e del Diadumeno [4].

E passiamo ora ad uno dei primi prodotti di Ruvo [5]; si è ripresa in esso (fig. 296) quella forma di grandiosa anfora a volute che per questa località ci è testificata da insigni esemplari attici. Ma questo prodotto italioto della fine del secolo V rispetto all'anfora di Talos di pochi anni anteriore, palesa già tettonicamente una deformazione, un imbarbarimento: il collo è in gran parte sacrificato, abbassato e gli è tolta la ricca decorazione figurata, mentre il corpo del vaso acquista una pronunciata gonfiezza, cosicchè

---

(1) Hauser, in Furtwängler e Reichhold, S. II, p. 330.

(2) Furtwängler e Reichhold, t. 60,1 e t. 147 — De Ridder, n. 422 (Parigi - Biblioteca Nazionale, Gabinetto delle Medaglie).

(3) Brunn-Bruckmann, t. 273 (da Pompei; Napoli - Museo Nazionale).

(4) Brunn-Bruckmann, t. 272 (da Vaison; Londra - Museo Britannico).

(5) *Mon. dell' Instituto,* III, t. XLIX e Furtwängler e Reichhold, t. 60,2 e S. I, fig. a p. 302 — Jatta, n. 1095 (Ruvo, Collezione Jatta).

tutto il vaso ha una sagoma più tozza, più schiacciata e le anse assumono un aspetto di maggiore esuberanza barocca con le doppie volute che scendono giù dalle volute maggiori, mentre sulle spalle del vaso queste anse finiscono plasticamente foggiate a protomi animalesche. Del resto la origine indigena, ruvestina di questa anfora non è solo testificata dalle forme sue, ma anche dalla natura dell'argilla con la quale fu foggiata e che è più pallida di quella propria dei vasi attici.

Fig. 296. — Anfora ruvestina di Fineo. (Ruvo - Coll. Jatta).
da Furtwängler e Reichhold.

Attorno al corpo del vaso in gran parte restaurato, ma, per fortuna, nel lato posteriore assai meno nobile, è la rappresentazione del mito (fig. 297) che già vedemmo trattato nella insigne tazza jonica di Fineo, cioè della leggenda del re infelice e delle Arpie implacabili nella loro voracità. Siede Fineo in costume regio, quale veniva indossato dagli attori nella tragedia, ed il lamento suo pei cibi involati dalle Arpie si esprime in special modo col gesto del braccio sinistro; ma già Kalais e Zetes, i due Boreadi provvisti di ali, inseguono i due mostri che volano via recando nelle mani il bottino della mensa regale. Sono presenti Hermes seduto, una delle inutili guardie di Fineo in abito orientale e gli Argonauti in vari atteggiamenti sull'alpestre terreno e tra di essi è Athena, nè manca infine la rappresentazione parziale della nave Argo.

Una delle migliori qualità di questo dipinto è nell'accentuazione dei caratteri peculiari dei volti e nella loro assai vivace espressione. Si osservi in special modo il lamentevole volto di prospetto del re e la rapacità di espressione delle Arpie; questi tre personaggi sono veramente brutti nei loro tratti e tale bruttezza è stata raggiunta con singolare potenza di pennello ed ha un carattere etnico spiccatamente semitico. Se vogliamo constatare un parallelismo di indirizzo compositivo e stilistico nella ceramica attica per questo vaso italioto dobbiamo ricordarci dell'ariballo cumano e della tazza della gigantomachia di Aristophanes e di Erginos; modelli consimili avrà avuto sotto occhio l'anonimo ceramista ruvestino, al quale, secondo verosimiglianza, la ispirazione sarà stato offerta da una scena di un ciclo

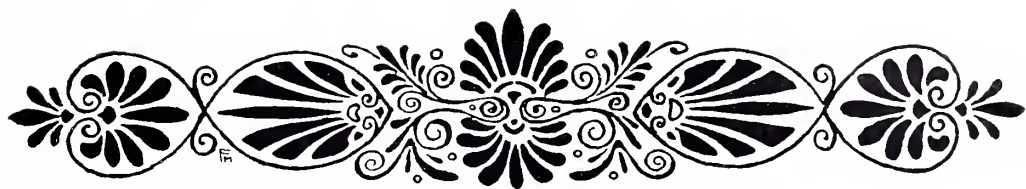
di rappresentazioni riferentisi alla leggenda degli Argonauti, scena che sarà stata a lui nota mediante una o più trascrizioni, per dir così, in prodotti ceramici attici. Da un'altra scena del medesimo ciclo figurato, che probabilmente apparterrà all'arte attica della seconda metà del secolo V, se non all'anteriore scuola polignotea, sarà venuta la ispirazione all'artista della fabbrica di Novio Plauzio, esistente a Roma, artista autore della finissima

Fig. 297. — Particolare del vaso della fig. 296.
da Furtwängler e Reichhold.

incisione che adorna la celebre cista prenestina detta Ficoroni [1]. Questa cista è assai più recente del vaso ruvestino, chè non può risalire più in su degli ultimi decenni del secolo IV; ma quanto è in essa rappresentato presenta chiarissima analogia con la scena dell'anfora che abbiamo esaminato, sì da concludere all' ipotesi di una comune fonte d' ispirazione e per il ceramista della fine del secolo V e per l' incisore della seconda metà del secolo successivo.

(1) *Wiener Vorlegeblätter*, 1889, t. XII — Della Seta, *Il Museo di Villa Giulia*, p. 481 e segg. (Roma - Museo Nazionale di Villa Giulia).

CAPITOLO OTTAVO

La pittura vascolare nel sec. IV a. C. e nell' ellenismo.

APRE la serie dei vasi attici del sec. IV, appartenendo ai primi albori di esso un' insigne anfora a volute proveniente da Ruvo[1] (fig. 298). Si ripete qui la forma, che già godette di tanto favore durante il periodo polignoteo e che ci apparve conservata in un altro magnifico vaso, pure di provenienza ruvestina, nell'anfora di Talos. Ma il secondo esemplare, che ora ci interessa e che per il personaggio che vi è rappresentato col nome scritto accanto è comunemente designato come il vaso di Pronomos, è da ritenersi un poco più recente del vaso di Talos.

Sul collo invero alla zona figurata, ovvia nelle anfore a volute sino a quella di Talos compresa, è stata sostituita una zona adorna a ramo di alloro; l'uso della policromia è diventato più largo, non più restringendosi ad una sola figura mediana, ma allargandosi ad altre figure ed a vari accessori; i ricchi ricami delle vesti hanno al confronto di quelli finissimi dei vasi *midiaci* e dell'anfora di Talos un carattere più pesante, un disegno piuttosto trasandato.

La scena con le figure disposte su due piani è per noi di interesse massimo: vi sono gli attori di un dramma satiresco nel loro abbigliamento (tra cui sono un sovrano, Eracle ed un Sileno), pronti a collocare la maschera dinanzi al volto; con le figure del mondo reale sono mescolate, come in rapporto consueto, quelle del mondo ideale. Sono infatti presenti i numi, in cui onore si eseguirà la scenica rappresentazione, cioè Dioniso ed Arianna insieme abbracciati su di una *kline*; è presente Eros, l' immancabile Eros dei vasi attici di questa età, e nella parte posteriore del vaso irrompe il *thiasos* dionisiaco. Sotto la coppia divina è seduto un giovane suonatore di flauto; è Pronomos e ad un Pronomos tibicine accenna Aristofane ne *Le donne in assemblea*, v. 102, e siccome questa commedia fu eseguita

---

(1) Furtwängler e Reichhold, t. 143-145, S. III, p. 132 e seg. (Buschor) — Heydemann, n. 3240 (Napoli - Museo Nazionale).

nell'anno 392, siamo così indotti ad identificare i due personaggi, e quello della commedia aristofanesca e quello del vaso attico, il quale vaso anche per tale induzione potremo attribuire all' inizio del secolo IV. Chè se tale

Fig. 298. — Anfora di Pronomos (Napoli - Museo Nazionale).

Alinari.

supposta identità non è provata, ad ogni modo il nome di Pronomos, attribuito al tibicine rappresentato, sarebbe una testimonianza della grande abilità e però della grande fama del Pronomos menzionato da Aristofane ed

il cui nome verrebbe ad esprimere un valente suonatore di flauti. Infine si aggiunga che il vaso di Pronomos rinvenuto a Ruvo è, come vedremo, della massima importanza per la costituzione di determinati caratteri della ceramica apula.

È naturale che uno stile di miniatura con le qualità di raffinata convenzione espressiva, assurto all'apogeo suo con la idria di Meidias e coi vasi *midiaci* dovesse ben presto degenerare, con l'abitudine nello esprimere i medesimi schemi e motivi, in sciatteria, in negligenza. Ed in realtà nei primi anni del secolo IV si avverte non solo un relativo arresto nella produzione ceramica attica, ma anche uno scadimento. E nei vasi degli anni che immediatamente susseguono la rovina militare ed economica di Atene, dopo il disastro di Egospotami (a. 405 a. C.), noi riconosciamo la pittura di indirizzo *midiaco* come espressione non più di un lavoro attento e coscienzioso, ma di un lavoro rapido, frettoloso, espressione di una pratica da lungo tempo acquisita.

I contrassegni di una tale alterazione sono già palesi in un cratere di provenienza siciliana, forse da Girgenti [1], del decennio tra il 400 ed il 390. Ivi (fig. 299) è glorificato uno dei personaggi prediletti della cerchia *midiaca*, cioè il bel Faone. Assiso in ameno luogo montano, è egli circondato da leggiadre donne ammiranti la sua bellezza; e sono presenti due Eroti, mentre da una insenatura rocciosa un giovinetto Pane osserva la scena.

Le pieghe degli abiti femminili di stoffa leggiera non sono condotte più secondo la pura regolarità coscienziosa dell' idria di Meidias; si cerca di ottenere con minore sforzo lo stesso effetto, ma tutto tradisce frettolosità. Quasi evanescenti cominciano ad essere i profili, esageratamente graziosi ed assai freddi; troppo tondeggiante è il contorno del volto in Faone. E più lunghe diventono le linee orizzontali indicanti le ciglia e le sopracciglia, ed il mento è troppo tondo variando tra un'anormale altezza ed un'opposta bassezza.

Ormai, e questo è pur esso un segno di scadimento, eccezionali sono le firme dei ceramisti, già così frequenti nella giovanile esuberante ascesa dell'arte ceramica ateniese e diventate sempre più rare lungo il decorso del secolo V: due sole firme su due soli vasi possiamo ora annoverare, quella di Nikias su di un cratere di provenienza ignota con scena riferibile a lampadodromia [2] e quella di Xenophantos, che si professa ateniese, su di un

(1) Furtwängler e Reichhold, t. 59 (Palermo - Museo Nazionale).

(2) Fröhner, *Collection Tyszkiewicz*, t. XXXV (Londra - Museo Britannico); su Nikias si v. Walters, I, p. 446 — Nicole, n. 99 — Hoppin, *A handbook of attic red-figured vases*, II, p. 218 e segg.

Fig. 299. — Cratere: Faone nella cerchia afrodisiaca (Palermo - Museo Nazionale).
da Furtwängler e Reichhold.

ariballo da Kertsch [1]. Se il cratere, che per lo stile si avvicina al cratere di Faone, suscita in noi limitato interesse, l'ariballo (fig. 300) invece e per la sua tecnica e per il suo contenuto è degno di maggiore attenzione. Ivi infatti abbiamo la unione di figure a semplice disegno e di figure a rilievo; così Xenophantos ci si manifesta come ceramista e come coroplasta nel tempo stesso. L'accentuazione della parte centrale della scena rappresentata,

Fig. 300. — Ariballo di Xenophantos (Pietrogrado - Eremitaggio).
da Rayet e Collignon.

che già in vasi della fine del secolo V veniva prodotta da una policromia, la quale dapprima è come una esigenza del contenuto e che acquista

(1) *Antiquités du Bosphore cimmérien*, t. 45 e 46 — Stephani, n. 1790 (Pietrogrado - Museo dell' Eremitaggio); su Xenophantos si v. Klein, p. 202 — Walters, I, p. 447 e segg. — Furtwängler in Furtwängler e Reichhold, S. II, p. 210 e Hauser, id., S. III, p. 101, n. 4 — Ducati, *Saggio di studio sulla ceramica attica figurata del sec. IV a. C.* (*Memorie della R. Accademia dei Lincei*, 1916), p. 89 e segg. — Nicole, n. 117 — Hoppin, op. cit., II, p. 474 e seg. - Courby, *Les vases grecs à reliefs*, 1922, p. 129, e seg.

subito un carattere di convenzione, come già scorgiamo nell'anfora di Pronomos, tale accentuazione, ripeto, nell'ariballo di Xenophantos è dovuta essenzialmente alle figure nel mezzo della scena plasmata a rilievo.

Anche in questo ariballo, come nell' anfora di Pronomos, la scena è disposta a due zone ed è una scena di caccia, nella quale Xenophantos ha connesso e fuso assieme elementi desunti dal mondo persiano — una caccia regale in un *paradeisos* (così i Greci chiamavano i grandi parchi venatori della Persia) — ed elementi desunti da un mondo fantastico, perchè il grifone ed il leone alato e cornuto, cui stanno cacciando i personaggi orientali designati dai nomi, alludono agli Arimaspi della leggenda. Ed il luogo di questa molteplice caccia con sì vari caratteri insieme fusi è chiaramente indicato dalla palma, dagli arboscelli di alloro, dalle colonne di acanto sormontate dai tripodi, come un luogo sacro ad Apollo. L' intrusione adunque delle belve favolose, allusive agli Arimaspi ricercatori dell'oro, e dell'elemento apollineo è dovuto forse all'ambiente in cui Xenophantos avrà eseguito l'ariballo a noi pervenuto; questo ambiente sarà stato non già Atene, ma Panticapeo, l'odierna Kertsch, la florida colonia milesia del Ponto Eussino, in cui doveva essere eminente il culto di Apollo ed in cui dovevano essere popolari oltremodo le leggende relative agli Arimaspi ed ai grifoni custodi dell'oro nelle solitudini scitiche, leggende che avevano trovato il loro cantore in Aristeas.

E con Panticapeo, già dagli ultimi anni della guerra del Peloponneso, in seguito alla disastrosa spedizione di Sicilia che ostacolò i rapporti con le sponde etrusche del Tirreno, Atene intensificò sempre più i legami di commercio che raggiunsero la massima cordialità sotto il re Leucone I (389-349), amicissimo degli Ateniesi e da questi onorato in sommo grado. E così a Panticapeo affluivano nel sec. IV i prodotti del Ceramico e con questi prodotti è presumibile credere che emigrassero nel lontano Bosforo Cimmerio anche ceramisti come lo Xenophantos autore dell'ariballo, prezioso, come si è visto, per la sua tecnica e per il contenuto della scena espressa. Tale pregio tuttavia non possiamo estendere alle figure che vi sono semplicemente designate, le quali figure in modo chiaro rientrano nel repertorio figurativo derivato con schematizzazione dalla cerchia *midiaca* e denotano pur esse quello scadimento che la pittura ceramica attica soffrì nel primo venticinquennio del secolo IV.

Ed un ulteriore esempio di questo scadimento ci è offerto da una grandiosa anfora di Milo [1]: ivi è una furiosa gigantomachia (fig. 301 e 302);

---

(1) Furtwängler e Reichhold, t. 96 e 97 (Parigi - Museo del Louvre); si cf. Ducati, *Jahreshefte*, 1907, p. 251 e segg. — Beazley, *Attic red-figured Vases in American Museums*, 1918, p. 184.

Fig. 301. — Anfora di Milo con gigantomachia (Parigi - Museo del Louvre).

da Furtwängler e Reichhold.

è ripreso adunque il tema che già vedemmo trattato nella tazza di Aristophanes e di Erginos; ma, mentre in questa tazza è una tendenza a forme leggiadre, pur conservandosi la tradizione delle gigantomachie su tazze di stile severo, qui invece tutto è espresso con foga, con evidente ricerca di facile effetto, sicchè meglio si ricollega questa anfora con l'ariballo cumano delle Amazzoni e però con la corrente dell'arte fidiaca e polignotea; ma tale corrente è qui intorbidita. Il decoratore dell'anfora di Milo ha lavorato con frettolosità, pur con la espressione di ricchi particolari, specialmente negli abiti che ricordano, con schematismo maggiore, nelle serie di linguette a vernice nera, quanto ci appare nell' anfora di Pronomos. E con la fret-

Fig. 302. — Gigantomachia su anfora di Milo.
da Furtwängler e Reichhold.

tolosità di esecuzione si spiegano alcuni difetti ed errori, come nel gigante avversario del Dioscuro a cavallo nel registro inferiore della scena, come nell'altro gigante che è alle prese con Ares posto sulla quadriga. Se si osserva inoltre come nella complessa scena vi è una ripetizione di movimenti, che dà un senso di monotonia e che è indizio di povertà d'inventiva, se si aggiunge la esecuzione dei tratti del volto schiacciati, dal corto naso, dagli occhi allungati, dobbiamo ammettere che questa anfora di Milo, che a primo aspetto può colpire per la grandiosità sua e per il tumulto della lotta furibonda tra dei e giganti, non può costituire che una testimonianza

del tralignamento a cui è andata soggetta l' arte ceramica attica nei primi decenni del secolo IV. L'opera è già di decadenza e di decadenza più nel disegno che nell'assieme della pittura, onde essa è essenzialmente di effetto decorativo: i modelli che essa opera segue più non sono sentiti e resi con arte che ne sia degna.

Tralasciamo però la menzione di altri prodotti, ancor più dozzinali, attestanti il basso livello a cui era caduta l'arte ceramica anteriore e riflettenti in certo qual modo la triste sorte toccata ad Atene dopo la disastrosa guerra del Peloponneso, sorte da cui questa città solo con lentezza potè sollevarsi. Perduti ormai sono gli sbocchi commerciali in Italia; o le condizioni politiche, come la invasione celtica nella pianura padana, ebbero come effetto il ristagno di rapporti diretti con la Grecia, oppure sorsero o fiorirono, come nel territorio falisco e nella Magna Grecia, fabbriche ceramiche assai attive. La merce ceramica attica deve ormai indirizzarsi altrove; e la esportazione maggiore che essa ha, come già si è detto, nel Bosforo Cimmerio si accompagna con una breve rifioritura dell'arte, rifioritura che coincide presso a poco col secondo venticinquennio del secolo IV, cioè col risorgere relativo della potenza militare e politica di Atene e coi rapporti cordialissimi intessuti col sopra menzionato re Leucone I. Ma questa rinascita, che si appaia con una rinascita gloriosissima dell'arte plastica, non ebbe lunga durata, nè valse a ridare la giovinezza e la vigoria alla pianta già invecchiata. Fu come una breve, troppo breve stagione autunnale arrisa dal sole tepido, dall'aria tranquilla, dal cielo sereno, ma precorritrice delle brume e del freddo dell' inverno [1].

Il tardivo e breve rifiorimento della ceramica attica è rappresentato dai vasi che si è soliti denominare vasi di Kertsch, denominazione questa convenzionale, perchè se da Kertsch proviene la maggioranza degli esemplari a noi noti, e tra di essi parecchi dei più insigni, altre provenienze sono accertate per altri esemplari (Attica, Campania, Cirenaica, Rodi). E con fondatezza dobbiamo ascrivere questi prodotti a ceramisti ateniesi rimasti in patria e non già immigrati nel Bosforo Cimmerio. Prevalgono le forme della idria, della *pelike* e dell'ariballo, e le sagome dei due primi tipi di vasi divengono più snelle con minore sentimento tettonico, mentre attorno al collo del recipiente è per lo più espresso un aureo ornato a perle, a nastro, a ramo di

---

(1) Sui vasi attici dipinti del sec. IV si v. Furtwängler in Furtwängler e Reichhold, S. I, p. 204 e segg., S. II, p. 36 e segg., p. 102 e segg., p. 136 e segg., p. 208 e segg. — Dugas, p. 649 — Buschor, p. 204 e segg. e si v. in generale P. Ducati, *Saggio di studio ecc.*

alloro, a spighe di grano intrecciate. E tale ornato si riscontra su vasi a semplice ricopertura nera con o senza baccellature a rilievo; genere questo di ceramica che è coevo, come risulta dai rinvenimenti, colla ceramica dipinta detta di Kertsch.

Nella quale regna una policromia abbondante con profusione di dorature e tale policromia ha un carattere convenzionale soggetto a mere esigenze decorative. Vi è certo in questi vasi una eco, sia pure debole, delle grandi composizioni pittoriche del secolo IV, in cui dovevano essere raggiunti effetti meravigliosi di vivaci colori, quali raggiunse nell'arte del nostro rinascimento la scuola veneziana di pittura col Tintoretto e col Tiziano. Nei vasi detti di Kertsch le rappresentazioni più usuali sono quelle che esigono come elemento principale la figura femminile (fig. 303). Si cerca invero più che altro di dare espressione alla bellezza e alla grazia della donna nei suoi momenti e di abbigliamento, o quotidiano o per nozze, e di danza, nelle varie sue occupazioni e nel suo riposo, poichè le forme femminili, o nude o seminude o vestite, dovevano attrarre questi anonimi ceramisti, come il loro fascino esse esercitavano su artisti ben maggiori, sul sommo Prassitele, sul sommo Apelle. Come nelle squisite terrecotte di Tanagra, così in questi vasi la donna ci si presenta adorna dei suoi gioielli e col vestito che bene si adatta al corpo in molteplici e sempre vaghi motivi. Inoltre questi ceramisti o dall'azione del bagno traggono facile occasione per esprimere la nudità muliebre, oppure introducono tale nudità anche nelle viete rappresentazioni mitologiche, in tal guisa rinnovate ed animate di nuova vita. Si aggiunga che tale predilezione per le forme muliebri si esplica nel con-

Fig. 303. — Idria di Atene: abbigliamento di una sposa. (Londra - coll. Oppenheimer).

trasto pieno di effetto in una singola figura tra le parti denudate e quelle rivestite; più spesso la nudità è ristretta al torso; talora anche la parte inferiore del corpo, nei movimenti assai frettolosi, appare ignuda; talora invece appare scoperto un fianco della figura. L'elemento femminile presuppone quasi sempre l'erotico, ed invero le figure di Eroti sono inseparabili da quelle di donne nelle varie scene effigiate, scene di carattere nuziale, scene erotiche un pò licenziose, ma non mai lubriche come nei vasi di stile severo, scene di abbigliamento, di danza o casalinghe.

Ora tutto ciò si appalesa anche nella serie dei vasi anteriori o *midiaci*, ma, sebbene non di rado composizioni, schemi, motivi si siano conservati nei vasi più recenti, tuttavia il concepimento generale, i caratteri speciali non sono più gli stessi, poichè i tempi sono mutati e mutati sono gl'indirizzi dell'arte. Invero anche un superficiale confronto tra ciò che è espresso tra i vasi della fine del secolo V e quelli posteriori del pieno ed avanzatissimo secolo IV, ci rende persuasi di profonde differenze. Si prenda, per esempio, in esame il tipo della figura maschile stante, imberbe ed ignuda: nei vasi *midiaci* è la ponderazione con una gamba di scarico e col torso eretto, ponderazione per dir così policletea e che, unitamente allo stile policleteo, ancor meglio risalta nei vasi italioti come nel cratere della evocazione di Tiresia; nella serie detta di Kertsch, il torso s' incurva e la figura giovanile acquista uno schema ondulato veramente prassitelico con un appoggio laterale. E, mentre nei vasi del secolo V, la clamide è disposta a pieghe simmetriche, pendente dal collo sul dorso o ripiegata sulle braccia, nei vasi del secolo IV si raggiunge maggiore effetto espressivo disponendo la clamide stessa in vario, irregolare modo e, specialmente, collocando uno dei suoi lembi tra le gambe. Si unisca a ciò il metodo diverso di riprodurre i tratti del volto, i peli, le parti del corpo con una ricerca di espressione patetica, che ci rammenta l'arte contemporanea di Scopa, con un maggiore rilievo delle figure le quali, per il rendimento dei particolari interni, acquistano un carattere di maggiore plasticità; si aggiunga il trattamento del vestito, che con le pieghe rese a corti, complicati tratteggi concorre a produrre nell'osservatore il medesimo effetto plastico; si aggiunga, e questo si constata già nei vasi dello inizio del secolo IV, che alla solidità dei volti di vario prospetto corrisponde la già incipiente evanescenza dei volti di profilo col piccolo naso, con gli occhi allungati, col piccolo taglio della bocca, col breve mento. Si noti poi che tra le troppo aggraziate, leziose figure dei vasi *midiaci*, dall'occhio pensieroso e le figure eleganti, ma solide dei vasi detti di Kertsch dal patetico occhio, passa quella medesima differenza che gli antichi per

esempio avvertivano tra il Teseo di Parrasio nutrito di rose ed il Teseo di Eufranore nutrito di carne bovina (Plutarco, *Sulla gloria degli Ateniesi*, 2). Premesso tutto ciò, non sarà inopportuno avvertire che tra la produzione ceramica della fine del secolo V e quella posteriore esiste una differenza analoga a quella che è tra i rilievi all'una e all'altra ceramica contemporanei; nei rilievi del sec. V si ha un carattere piatto con composizioni veramente sentite, in quelli del sec. IV, si ha un effetto di contrasti di luci e di ombre, con composizioni, in cui si avverte una spregiudicata libertà dell'artista.

Una fulgida gemma di questa ceramica del secondo venticinquennio del sec. IV, è una *lekane* o pisside da Kertsch [1]. È questa una forma (fig. 304) di vaso a tazza con basso piede e con due anse orizzontali e provviste di un coperchio figurato con largo pomello. Già usata con favore alla fine del secolo V, questa forma di vaso è una tarda trasformazione della pisside attica, quale nella seconda metà del secolo VI vedemmo in un esemplare di Nikosthenes; ma il corpo del vaso si schiaccia e si espande e alla decorazione figurata attorno alle pareti del recipiente viene sostituita una semplice ornamentazione a palmette, mentre tutto l'interesse decorativo è diretto al coperchio in cui, attorno al pomello, si esplica una circostanziata scena a figure.

Fig. 304. — *Lekane* da Kertsch (Pietrogrado - Museo dell' Eremitaggio).

In questo esemplare di Kertsch (fig. 305) la rappresentazione allude ad un matrimonio. È il trionfo della figura muliebre; invero su quattordici figure di adulti una sola è maschile, quella dello sposo; vi sono inoltre una fanciulla schiava, sei piccoli bianchi Eroti dalle ali dorate, alcune bestie, numerosi accessorî e la pittura in modo istruttivo assai ci pone sotto gli occhi l'interno di una ricca dimora ateniese dell'età di Prassitele. Da un lato è il gruppo dello sposo e della madre della sposa, dall'altro è la sposa stessa al cui abbigliamento per la cerimonia attende una sua compagna; all'intorno sono variamente e vagamente atteggiate le giovani amiche, e si abbigliano alcune, mentre altre si occupano o del velo nuziale o dei dolciumi e mentre i bianchi Eroti sono di provvido aiuto, come piccoli famigli, nei prepara-

(1) Furtwängler e Reichhold, t. 68 — Stephani, n. 1791 (Pietrogrado - Museo dell'Eremitaggio).

tivi; uno di essi reca infatti la *loutrophoros* pel bagno nuziale. Tutto spira un profumo di raffinata eleganza, di quella eleganza che sempre fu peculiare del mondo muliebre di Atene; ma quali aspetti diversi ha questo mondo assunto nel corso dei due secoli! Le dame, le fanciulle ateniesi del secolo IV sono irreprensibili nel loro ricco abbigliamento come al buon tempo antico sotto la tirannia dei Pisistratidi; ma quali gravi mutamenti siano avvenuti ben ci appare dal confronto tra le arcaiche *korai* dell'acropoli e le

Fig. 305. — Scena nuziale su *lekane* da Kertsch.

da Furtwängler e Reichhold.

figure prassiteliche, confronto che è del tutto analogo a quello che possiamo istituire tra ciò che ci rappresentano i primi vasi a figure rosse e gli ultimi vasi di tale tecnica resa più appariscente dalla policromia.

Si può inoltre addurre un altro vaso con scena mitologica; sul lato

nobile di una *pelike* da Camiro [1] (fig. 306) è sotto un nuovo aspetto la espressione di un tema già trattato dai ceramisti di arte arcaica: vi è la rappresentazione della lotta tra Peleo e Tetide. Il giovane eroe ha sorpreso la Nereide tra le altre sorelle e con forza l'afferra, mentre un mostro marino lo addenta al polpaccio destro; ma quale sia l'esito della lotta ben appare dall'azione dell' Eros che è in atto di incoronare Peleo. Nulla più vi è della rude violenza primitiva del contrasto tra il mortale e la immortale, sposi promessi; Tetide sembra una donna sorpresa nel bagno da un troppo audace

Fig. 306. — Peleo e Tetide su *pelike* da Camiro (Londra - Museo Britannico).

da Salzmann.

amatore, e in realtà nel suo schema di donna ignuda, con le ginocchia piegate al suolo, schema che ricorre in altri vasi della serie, rammenta Tetide un tipo celebre della plastica ellenistica, il tipo di Afrodite al bagno, dovuto all'artista bitinio Doidalsas, attivo nella prima metà del secolo III a. C. [2].

Accanto a questi due e ad altri insigni cimeli di tale rifioritura dell'arte ceramica abbiamo molti vasi di assai scadente esecuzione; costituiscono essi

---

(1) Salzmann, *Nécropole de Camiros*, 1866-75, t. LIX — Smith, III, E, 424 (Londra - Museo Britannico).

(2) Si v. le due redazioni diverse dell'opera di Doidalsas in *Gazette archéologique*, 1878, t. 13 e 14 (da Vienne; Parigi - Museo del Louvre) e in Brunn-Bruckmann, t. 434 (Roma - Museo del Vaticano, Gabinetto delle Maschere).

una produzione di scarto, che ben dimostra quanto fosse fittizio il rinvigorimento di un'arte industriale ormai invecchiata e non più consona alle nuove esigenze della vita. Di assai scarso interesse è il contenuto di questi vasi meno che mediocri; si deve tuttavia accennare che le scene di lotta che talora vi sono espresse hanno una impronta spiccatamente orientale, persiana; ciò è spiegabile, dati i rapporti intensi e non sempre dignitosi che la Grecia ebbe con la Persia sino alla conquista operata dal grande Macedone.

In realtà, dopo i migliori campioni della serie detta di Kertsch ne abbiamo subito altri, nei quali si avverte l'intirizzimento progressivo sempre più forte, che, dopo la effimera rinascita, necessariamente pervade ed intor-

Fig. 307. — *Pelike* di Kertsch; gara di Apollo e di Marsia (Pietrogrado - Museo dell' Eremitaggio).

da Furtwängler e Reichhold.

pidisce la decorazione figurata dei prodotti del Ceramico. Tale decadimento, che conduce al gelo mortale, ci è reso perspicuo da vari esemplari che rappresentano, per dir così, le tappe progressive.

Una *pelike* da Kertsch [1] rappresenta la gara di Apollo e di Marsia (fig. 307) ed una scena di abbigliamento di dame (fig. 308). Nella rappresentazione mitologica il dio, indossante il lungo abito da citaredo, su di un

(1) Furtwängler e Reichhold, t. 87 — Stephani, n. 1795 (Pietrogrado - Museo dell'Eremitaggio).

palchetto sta per dare gli ultimi tocchi al suo strumento e la piccola Nike volando si avvicina al capo suo a significare la vittoria nel cimento; Marsia avvilito, perchè ormai conscio della sua disfatta, siede su roccia a destra; sono presenti Artemis, Leto, lo Scita, che aspetta sdraiato l'ordine per trarre il Sileno dalla *vagina de le membra sue*. Le dame dell'altro lato della *pelike* rammentano quelle effigiate sul coperchio di *lekane* sopra esaminato; la figura della bianca bagnante, accosciata sotto la fresca doccia, ci ricorda la figura di Tetide sulla *pelike* di Camiro.

Ma in questo vaso la esecuzione è meno nobile e la espressione formale è già avvilita; si osservino in special modo i tratti del volto pesanti

Fig. 308. — *Pelike* di Kertsch: abbigliamento di dame.

da Furtwängler e Reichhold.

e volgari nelle figure di prospetto, insulsi in quelle di profilo. Per esempio nel volto di Apollo citaredo nulla appare del solenne, vittorioso entusiasmo voluto dall'atteggiamento e non vi è corrispondenza con l'azione del suono e con l'ampio e mosso drappeggio del lungo vestito; ma nel tempo stesso si deve riconoscere che di tutte queste figure è ben riuscita quella di Marsia. Rivolge questi lo sguardo avvilito verso il nume trionfante e nei tratti dell'occhio in modo perspicuo si può cogliere l' intimo sentimento che perturba l'animo del Sileno. È questa figura come uno degli ultimi sprazzi di luce in questa intristita ed invecchiata arte della ceramica.

Un connubio del lavoro del coroplasta e di quello del ceramista, come quello che avvertimmo nell'ariballo di Xenophantos, si riscontra in una idria da Kertsch [1] (fig. 309), nota assai perchè nelle figure centrali a rilievo policromo ci è conservata la riproduzione se non esatta, certo assai approssimativa di ciò che Fidia aveva rappresentato nel centro del frontone occidentale del Partenone. Ma attorno alle figure centrali di Athena, di Poseidon, della piccola Nike con gli accessori del serpente Erittonio e dell'olivo, il fabbricante dell'idria, per riempire gli spazi e da una parte e dall'altra, ha aggiunto a semplice disegno quattro figure, che pare non abbiano stretti rapporti con l'avvenimento rappresentato nel mezzo e che riproducono tipi di figure

Fig. 309. — Idria da Kertsch: gara di Athena e di Poseidon (Pietrogrado - Museo dell'Eremitaggio). da *Compte-Rendu.*

già note nella serie dei vasi detti di Kertsch. Si ha in tal modo un documento chiaro delle aggiunte arbitrarie in scene che comportano solo pochi personaggi, aggiunte che sono ormai usuali in questi vasi della esaurita arte ceramica e che sono dovute ad intenti meramente decorativi. Ma di fronte alle plastiche figure centrali espresse a rilievo, queste figure laterali sembrano quasi ombre evanescenti; la direzione dei loro sguardi è verso il centro, ove si svolge la gara tra le due divinità; ma questo moto d'interessamento verso il centro è quasi automatico e nulla perciò vi si può sorprendere di quella viva partecipazione a ciò che avviene, partecipazione che dovrebbe essere una esigenza del soggetto rappresentato.

(1) *Compte-Rendu de la Comm. Imp. Arch. de Saint-Pétersbourg, Atlas,* 1872, t. I (Pietrogrado, Museo dell'Eremitaggio) — Courby, op. cit., p. 130 e seg.

Ora, questo dissolvimento del legame che dovrebbe tenere avvinte le varie parti di una composizione e questo contrasto tra figure di apparenza saldamente corporea e figure indecise nei contorni loro si notano ancora più forti in vasi posteriori, di cui l'esemplare più perspicuo sinora a noi noto è una idria da Alessandria [1]. Adorna questo vaso dalla forma allungata e snella una scena del giudizio di Paride (fig. 310), scena che è un lavoro più a vivace policromia che a semplice disegno. Dalla idria di Meidias e dall'anfora di Talos, in cui e nel simulacro della dea e nella figura del favoloso mostro cretese si vede già applicato il metodo di accentuare il centro della composizione con colori e con dorature, siamo pervenuti, attraverso vari esemplari,

Fig. 310. — Idria da Alessandria: giudizio di Paride (Monaco - Coll. di Vasi).
da Furtwängler e Reichhold.

a questa idria di Alessandria. In essa il carattere eminentemente decorativo di tale metodo in modo particolare si manifesta, perchè in questa scena del giudizio di Paride, in causa di tale accentuazione policroma del centro, vediamo costituirsi una notevolissima gradazione di varia importanza tra i vari personaggi rappresentati, che nondimeno tutti in modo eguale prendono parte attiva alla scena. Ed invero la importanza dal punto di vista decorativo va decrescendo da Paride alle due dee che gli sono accanto, Afrodite ed Athena, alle altre figure laterali. La intrusione di figure a rilievo nella

(1) Furtwängler e Reichhold, t. 40 (Monaco - Collezione di Vasi).

pittura ceramica ed il posto preponderante che loro viene dato, come si è visto nell'ariballo di Xenophantos e nella idria di Athena e di Poseidon, sono una prova della piena decadenza della ceramica attica, il cui vanto precipuo nella decorazione figurata fu di usare il semplice disegno sul fondo dell'argilla ricoperto di nero. Ma in questa idria di Alessandria si ha un esempio non solo di decadenza, ma di pieno esaurimento di questa arte già gloriosa.

Nel mezzo della scena campeggia una figura policroma, quella di Paride, che più assai delle altre figure policrome dei vasi precedenti fa l'effetto di una figura plasmata a rilievo, sia per la esagerata profusione dei vari particolari dorati a rilievo, sia per l'accentuazione pure esagerata dei tratti più minuti del viso, e tale impressione è aumentata anche dalla vicinanza dello scudo, pur esso policromo. Nei volti di prospetto è veramente grossolano il naso con le linee sì vigorosamente marcate delle varie sue parti; la sporgenza del mento, a causa di forti linee, appare come un tumore deformante; si aggiungano le linee degli occhi, della fronte, del collo, il nereggiare delle chiome dato da energiche pennellature a tonalità diverse di vernice. Qui la tendenza ad accentuare le parti di un volto di prospetto è diventata, si può dire, morbosa ed il ceramista nel suo intento di far risaltare meglio quanto appare nei tratti del volto ottiene un abbrutimento, uno snaturamento delle forme. Notevole è pure la mancanza di proporzioni nelle varie parti di una singola figura; le teste, già prima così sottili, nei corpi di profilo, sono diventate minuscole, meschine rispetto al corpo. Ora, in mezzo a sì forti deficienze, ci sorprende nella idria di Alessandria la piccola figura di Egipane, che è veramente encomiabile; eseguita alla lesta, a rapidi tratti non solo ha pienezza di vita e di movimento, ma esibisce una impeccabile regolarità di forme, è una figurina veramente sentita che possiede un grazioso carattere agreste, per cui sembra già appartenere all'orizzonte artistico dell'età ellenistica.

Ed invero per la provenienza dal suolo di Alessandria questa idria non può essere non molto lontana dall'inizio di questa età, mentre tale provenienza ci fornisce nel tempo stesso un punto saldo di appoggio per la determinazione cronologica di queste ultime fasi della ceramica attica, della quale perciò dobbiamo collocare gli esauriti prodotti in età posteriore all'anno 332/331, in cui il grande Alessandro fondò la città che da lui prese il nome glorioso. Ma altre documentazioni di carattere cronologico ci sono fornite dalle anfore panatenaiche provviste dei nomi degli arconti eponimi.

Prima tuttavia di passare a queste anfore panatenaiche, sarà opportuno

far cenno di un gruppo di vasi, che tipologicamente rappresentano una modificazione ulteriore rispetto a quelli consimili all' idria di Alessandria. Nei vasi di questo gruppo scompaiono completamente le figure risparmiate sul fondo nero; è in questi vasi il pieno trionfo della policromia, la semplificazione ultima delle grandi composizioni pittoriche, che sinora avevano vagamente adornato le pareti dei vasi attici. Può darci un' idea di questo indirizzo di arte ceramica un cratere a calice da Atene [1], che nella sua sagoma snella assai tanto si discosta dal tipo di cratere attico del secolo V, in fiore specialmente nella fase polignotea. Su di un lato (fig. 311) è una quadriga che, guidata da una Nike dalle ali espanse, sorpassa al galoppo una colonna

Fig. 311. — Cratere a calice; Nike (Monaco - Collezione di Vasi).
da Furtwängler e Reichhold.

sormontata da un tripode, sull'altro lato (fig. 312) è la scena di offerta di una donna ad un simulacro di Eros, il quale in modo assai vivo fa ricordare le creazioni prassiteliche della figura del giovinetto dio. E tutte queste bianche figure sembrano incorporee, appartenenti ad un mondo fantastico, di sogno.

Alla fine della ceramica a figure rosse ecco dunque riapparire i vasi adorni di figure policrome e con prevalenza del bianco sovrappinto alla nera

(1) Furtwängler e Reichhold, t. 100,2 (Monaco - Collezione di Vasi).

vernice, che ricopre tutta la superficie del vaso; è la riapparizione di quella tecnica che già era stata usata quando la ceramica a figure nere pareva che si esaurisse e non potesse seguire, come irretita nelle formule del passato, i progressi delle maggiori arti figurate. Ciò che fu si ripete ora con strano ricorso nell'illanguidirsi della pittura ceramica; ma, mentre nel sec. VI i vasi policromi furono quasi i preannunziatori della magnifica fioritura dei prodotti di stile severo, ora, alla fine del secolo IV, questi vasi parimenti policromi preannunziano la morte dell'arte ceramica pittorica.

E dobbiamo segnalare anche per questi ultimi tempi della pittura vascolare ateniese il mantenimento della produzione a figure nere: infatti la vieta tecnica, che viene relegata in seconda linea negli ultimi decenni del sec. VI e che conduce vita grama e meschina durante i primi decenni del successivo secolo, rimane in uso nella fabbricazione delle anfore panatenaiche, senza dubbio per esigenze imposte dal rito religioso, che, di regola, è essenzialmente conservativo. Gli esemplari sino a noi pervenuti di anfore panatenaiche (1) costituiscono una serie continua, ininterrotta dall'anfora anteriore alla metà del secolo VI e che a suo luogo adducemmo, sino ad anfore della fine del secolo IV. Tuttavia in questa lunga serie si deve osservare che, se sono piuttosto frequenti gli esemplari del secolo VI e quelli del secolo IV a partire dalla istituzione della seconda lega navale (a. 378), sono invece piuttosto rari i campioni del periodo di tempo intermedio; rarità questa forse dovuta al caso, il quale non deve essere escluso per quanto concerne i rinvenimenti archeologici.

Fig. 312. — Cratere a calice: offerta ad Eros (Monaco - Collezione di Vasi).

da Furtwängler e Reichhold.

Dall'anno 373/372 (ol. 101,4) le anfore panatenaiche cominciano ad essere datate, poichè alla scritta solita *ton Athenethen athlon* corrisponde all'altro fianco della figura della dea il nome dell'arconte eponimo, e l'arconte che noi per primo conosciamo in ordine di tempo dalle anfore panatenaiche è precisamente Asteios dell'anno suddetto 373/372, il cui nome è scritto su di un

(1) Si v. pag. 255, n. 1.

esemplare noto da pochi anni (1). Si perviene poi gradatamente con più di venti esemplari, tra intieri e frammentati, all'arconte Polemone dell'anno 312-311, il cui nome ci appare su di un'anfora proveniente forse da Eretria (2). In tutte queste anfore (fig. 313) si mantengono gelosamente conservati i tipi, i caratteri delle anfore arcaiche del sec. VI, cioè la figura di Athena *pròmachos* da un lato con la solita scritta indicante la destinazione del vaso, e l'accenno ad una delle gare ginnastiche delle festività panatenaiche sull' altro lato. Costantemente, come del resto si osserva anche negli esemplari più antichi, la dea è fiancheggiata da due colonnette, su cui nel sec. IV cominciano ad essere collocate non più le solite figure di galli alludenti agli agoni, ma figure umane o gruppi di carattere plastico e di vario contenuto. E con l' arcontato di Teofrasto del 340/339, come si desume da un esemplare di Capua (3), la figura della dea, che prima sempre era diretta verso sinistra, comincia ad essere atteggiata verso destra.

Fig. 313. — Anfora panatenaica della Russia Meridionale (già coll. Vogell). da *Sammlung A. Vogell.*

Al gruppo di esemplari posteriori al 378, ma anteriori a questa ultima innovazione appartiene un insigne anfora da Teucheira (4), la quale anzi è stata fissata nell'anno 367/366 per la somiglianza stilistica assai grande che essa presenta con l' anfora segnata dall'arconte Polyzelos. In questa seconda anfora da Teucheira (fig. 314) invece del nome di arconte, accanto alla colonnetta di destra è riportata col metodo di scrittura *kionedon* in uso presso queste anfore panatenaiche, la firma del

(1) Robinson, *The panathenaic amphora with the archont's name Asteius* (*Am. I. Arch.*). 1911, p. 504 e segg.

(2) Inedita ; s' ignora il luogo ove si conserva, si v. von Brauchitsch, *Die panathenäischen Preisamphoren*, 1910, p. 69, n. 108.

(3) *Am. J. Arch.*, 1906, t. 16 (Pomfret, Connecticut - Coll. Hoppin).

(4) *Mon. d. Inst.*, X, t. XLVIII, *b* e t. XLVIII, *g*, 12 — Walters, II, B, 604 (Londra - Museo Britannico).

ceramista: *kittos epoiesen* (Kittos fece [1]). Sulle colonnette sono due figure di Trittolemo su carro alato, certamente copie di un gruppo plastico che doveva esistere in Atene. Notevole è nella figura della dea il rendimento dello schema fissato dalla lunga tradizione artistica, ma non più arcaico, sibbene arcaicizzante, sicchè vengono a fondersi insieme gli elementi di un passato ormai remoto e gli elementi nuovi dovuti ai grandi progressi dell'arte: la figura della dea ha assunto proporzioni allungate assai, irreali, mentre poderoso è il collo, su cui doveva scendere la chioma espressa con aureo colore, ora svanito. In modo del tutto disforme dalla pura arte primitiva è il rendimento del panneggio a linee ondulate più o meno fitte; si osservi inoltre la stilizzazione strana che ha assunto l'elmo dall'ampio e lungo pennacchio. In realtà di fronte alla figura della dea di questo esemplare di Kittos, come di fronte alle altre figure delle altre anfore panatenaiche, non già si deve far menzione di arte, ma di artificiosità, sicchè tutta questa serie di anfore costituisce in pieno secolo IV non tanto la manifestazione di un solito ritorno alle forme arcaiche, come avverrà negli ultimi tempi ellenistici nella scuola di scultura neo-attica, quanto la imposizione, attraverso ai tempi, di riprodurre in modo meccanico, ma non immune da progressi formali, un tipo consacrato da lunga ed immutabile tradizione religiosa. E la scioltezza piena delle forme si palesa nel lato posteriore dell'anfora di Kittos, ove è un libero, audace *simplegma* di due lottatori fiancheggiati da un atleta e da un giudice dell'agone.

Fig. 314. — Lato anteriore dell' anfora panatenaica di Kittos (Londra - Museo Britannico).

da *Mon. d. Inst.*

Ma le anfore panatenaiche non costituiscono l'unica testimonianza della sopravvivenza della vieta tecnica a figure nere in pieno secolo IV; dobbiamo

(1) Klein, p. 86 e seg. — Nicole, n. 28.

invero menzionare la ceramica di aspetto del tutto speciale, di cui si sono raccolti vari frammenti nel santuario dei Cabiri presso Tebe [1]. Tale ceramica, di carattere strettamente locale per i bisogni del celebre santuario beotico, pare si debba ad una rinascita passeggera del culto del santuario stesso, avvenuta, secondo ogni probabilità, nel breve periodo della supremazia tebana con Epaminonda e Pelopida. Giustamente a tale proposito è stato addotto [2] un passo di Pausania (IV, 1, 7-9) che riguarda un sacerdote ateniese, certo Metapo, che nella Messenia liberata da Epaminonda avrebbe riorganizzato il culto di Andania e che presso i Tebani avrebbe ristabilito i misteri dei Cabiri. E con questa rifioritura dell'antico, misterioso culto si potrebbe riconnettere la singolare apparizione della ceramica cabirica a figure nere, la quale, pur col mantenimento di una tecnica propria di tempi remoti, palesa grande libertà di forme ed uno spiccatissimo senso umoristico di caricatura, che trova il suo perfetto riscontro nella ceramica italiota del sec. IV. Sino a

Fig. 315. — Nappo del Cabirion (Atene - Museo Nazionale).
da *Ath. Mitt.*

Fig. 316. — Frammento di vaso dal Cabirion (Atene - Museo Nazionale).
da *Ath. Mitt.*

quando si estende la produzione di sì singolare ceramica? È probabile sino al 335, all'anno fatale per Tebe, per la completa distruzione sua, ope-

(1) Winnefeld, *Ath. Mitt.*, XIII, 1888, p. 413 e segg. — Walters, *I. H. S.*, XII, 1892, p. 77 e segg. — Walters, I, p. 391 e seg. — Romagnoli, *Ausonia*, II, 1908, p. 159 e segg. — Perrot, X, p. 294 e segg. — Dugas, p. 643.

(2) Si v. Perrot, X, p. 305.

rata dall'esercito di Alessandro Magno. Il Cabirion infatti non dovette sfuggire alla sorte inesorabile che toccò a Tebe e al suo territorio.

Prediletta è nella ceramica tebana del Cabirion la forma di nappo profondo (fig. 315) a liscie pareti, rigonfie un pò verso il basso, con due anse foggiate verticalmente presso l'orlatura, a semplice anello munito di due sporgenze laterali per appoggiarvi le dita. E se talora la decorazione consiste in semplici ghirlande di foglie, per lo più di edera o di vite, talora invece vi sono complesse scene figurate, nè mancano iscrizioni dedicatorie al Cabiro e al suo *pais*. E sui frammenti di una tazza [1] (fig. 316) è rappresentato il Cabiro seduto, in aspetto consimile a quello di Dioniso barbuto con *kàntharos* nella

Fig. 317. — Episodio di Odisseo e di Circe su vaso cabirico (Londra - Museo Britannico).

da *J. H. S.*

destra che porge al fanciullo, al *pais*, il quale attinge una *oinochoe* in un grande cratere. Sono presenti tre altri personaggi, Krateia, Mitos e Pratolaos e questi ultimi due hanno i tratti che si ritrovano di solito consimili presso i personaggi che sono rappresentati sugli altri vasi cabirici, dei quali alcuni hanno un mitico contenuto. Si veda uno degli esemplari più notevoli, che è per di più in buono stato di conservazione [2]. Ivi (fig. 317) è Circe che porge la magica pozione ad Odisseo, nè manca il celebre telaio della maliarda, a cui accenna il canto omerico (Odissea, X, v. 222 e seg.), nè manca uno dei

---

(1) *Athenische Mitt.*, XIII, 1888, t. IX — Collignon e Couve, n. 1142 (Atene - Museo Nazionale Archeologico).

(2) *I. H. S.*, XII, 1892, t. IV (Londra - Museo Britannico).

compagni di Odisseo tramutato in porco, ma tuttora con le gambe umane, con evidente allusione a quanto è cantato nella Odissea (X, v. 229-244) a proposito dell' imbestiamento fisico degli sciagurati, che bevevano il filtro di Circe, pure col mantenimento della psiche umana. Vi è in questo gustosissimo quadretto una intensa forza di caricatura nella laidezza delle forme piene di vita.

Ma per quale ragione questo ed altri miti vengono illustrati dai ceramisti del Cabirion in modo così buffonesco e perchè tale intenso umorismo impronta di sè tutte le figurazioni di questi vasi? La risposta a tale quesito ci è data dal carattere che dovevano avere le feste campagnole che si cele-

Fig. 318. — Cratere da Pisticci: episodio di Dolone (Londra - Museo Britannico).
da Furtwängler e Reichhold.

bravano attorno al santuario tebano; ivi il Cabiro doveva essere assimilato in certo qual modo a Dioniso, l'elargitore del vino che eccita in noi l'allegria e che induce allo scherzo. E, come dalle rustiche feste dionisiache si sviluppò la commedia, così dobbiamo supporre che nella festività beotica attorno al Cabirion, in mezzo allo strepito giocondo della folla si esplicasse la vena comica di personaggi nel parodiare con travestimenti ridicoli e con lazzi scherzosi i miti severi che la poesia cantava e l'arte figurata rappresentava. Ed il ricordo di queste parodie, che era in realtà il ricordo della sfrenata allegria di tutta la festa intesa ad onorare il dio Cabiro, veniva naturalmente fissato dai ceramisti sui loro prodotti destinati al culto. Ma nel tempo stesso, e per il carattere conservativo di ogni rito religioso e per meglio nobilitare

il santuario, le cui origini erano vetuste assai, i ceramisti del Cabirion vollero deliberatamente ritornare alla vieta tecnica a figure nere, costituendo in tal modo un fenomeno parallelo a quello delle anfore panatenaiche, ma avvivando assai le scenette gustosissime da loro espresse con forme consone del tutto con l'arte progredita contemporanea e con uno spontaneo, fresco spirito di caricatura.

La tendenza alle parodie trova un terreno fertile nell' Italia meridionale, ove appunto in una serie numerosa di vasi possediamo scene mitiche improntate di ridicolo ed eseguite manifestamente sotto l' influsso della scena comica. Già nell'anfora a volute ruvestina col mito di Fineo e delle Arpie abbiamo constatato nei tratti del volto dell' infelice re e delle demòniche femmine rapaci, un carattere di caricata bruttezza, tale da infondere una intonazione umoristica nella tragica scena. Questo carattere è presumibile che non sia stato comune al modello attico da noi presupposto; ma esso vieppiù accentuato, non solo per quanto concerne il volto, ma la figura intiera, ci appare sul lato nobile (fig. 318) di un cratere a calice da Pisticci [1] ed applicato ad una scena desunta dall' *epos* e che è qui camuffata in aspetto di buffonesca avventura. Questo cratere da Pisticci appartiene, come l'altro che esaminammo con la scena della evocazione di Tiresia, ad una fabbrica da collocare o a Turi o ad Eraclea; ma questo secondo esemplare è più recente appartenendo all' inizio del secolo IV. La scena allude al celebre episodio omerico della Doloneia (Iliade, X, v. 330-461); ma gli eroi dell' *epos* Diomede ed Odisseo appaiono qui come due briganti, i quali facciano una sorpresa, certo non gradita, ad un povero contadino. Tutti e tre gli aggressori e l'aggredito in modo ridicolo ed uniforme si muovono quasi in passo di danza, sicchè sembra quasi di sentire il suono della musica, al cui ritmo agiscono i tre personaggi come su di un palcoscenico. Ed il grottesco nei volti qui effigiati pare raggiunto con vera maestria di arte; tipico è il viso di Dolone di carattere rustico ed ispirato all'anonimo ceramista dalla realtà; comicamente minacciosa è la espressione di Diomede dagli occhi roteanti e dal labbro inferiore sporgente, che risalta sul nero dei baffi e della barba; prudente furberia di un vecchio volpone è invece nella fisonomia di Odisseo. È, ripetiamo, in questa scena l'opera di un' artista di valore, poichè nella caricatura tutto è impeccabile e tutto è perfettamente adeguato al fine proposto. Senza dubbio in questo vaso è l' influsso del teatro e, come nei vasi

---

(1) Furtwängler e Reichhold, t. 110,4 — Smith, IV, F, 157 (Londra - Museo Britannico).

italioti — e ciò vedemmo a proposito del cratere di Armento con la purificazione di Oreste — esercitò influsso la tragedia, così nei medesimi vasi non minore influsso dovettero esercitare le composizioni teatrali buffonesche: tutto ciò costituisce una eloquentissima testimonianza della intensa passione che i popoli della Magna Grecia nutrirono per il teatro. E se dei tragici è Euripide che gode il più gran favore presso i ceramisti italioti [1], per ciò che concerne le rappresentazioni comiche dobbiamo menzionare al proposito quelle farse parodistiche, scurrili e grottesche derivate da Epicarmo, le quali

Fig. 319. — Frammento di Assteas: parodia dell' episodio di Aiace e di Cassandra (Roma - Museo Nazionale di Villa Giulia).

da *Ausonia.*

ebbero il nome di *phlyakes* e furono in gran voga a Taranto, ove verso la fine del secolo IV ricevettero la definitiva elaborazione nelle *hilarotragoediae* per opera di Rhinton tarentino.

L' influsso dei due generi drammatici, il tragico ed il comico, è assai appariscente nell'opera di un ceramista, Assteas [2], la cui attività esplicatasi,

---

(1) Vogel, *Scenen euripideischer Tragoedien in griechischen Vasengemälde,* 1886 — Huddilston, *Greek tragedy in the light of vases-paintings,* 1898.

(2) Klein, p. 206 e segg. — Rayet e Collignon, p. 316 e segg. — Winnefeld, in *Bonner Studien R. Kekulè gewidmet,* 1890, p. 166 e segg. — Patroni, *La ceramica attica nell'Italia Meridionale* (*Memorie della R. Accademia di Napoli,* 1897), p. 37 e segg. — Walters, I, p. 478 e seg. — Gabrici, *Ausonia,* V, 1911, p. 62 e segg. — Hauser in Furtwängler e Reichhold, S. III, p. 60 — *Pagenstecher, Berliner Phil. Wochenschrift,* 1913, p. 209 e seg., — Dugas, p. 653 — Nicole, n. 119.

in base a plausibili osservazioni nella città di Posidonia o Pesto [1], pare non debba discendere più in giù del primo trentennio del sec. IV. Di Assteas, che firma con la voce verbale *egraphe*, si conoscono sei opere firmate; per di più alla sua mano sono stati attribuiti altri vasi anonimi. Ora su quattro dei vasi firmati il contenuto mitico è espresso con accento o severo o tragico, negli altri due vasi le scene sono burlesche.

Su di un cratere infatti, forse da Nola [2], la rappresentazione del lato anteriore è desunta da una commedia di genere; invece su di un frammento (fig. 319) di un cratere da Buccino vicino a Pesto [3] il carattere della scena è parodistico. Vi è invero messo in caricatura l' impressionante episodio mitico della leggenda troiana di Cassandra strappata dall' idolo di Athena da Aiace di Oileo. Ma qui le parti sono invertite: Cassandra, robusta donna dal volgare aspetto, tempesta di colpi il povero Aiace che, sorpreso e spaventato dalla inaspettata piega che ha assunto l' impresa, a tutta forza si attacca allo *xoanon* della dea.

Fig. 320. — Cratere di Assteas: Eracle furente (Madrid - Museo del Prado).

da *Mon. d. Inst.*

L' eroe greco ha una vera faccia da brigante dal naso grifagno, con gli scomposti ed ispidi peli della barba e della chioma; è egli il degno fratello del Diomede e dell' Odisseo del cratere di Dolone, col quale per tanti rispetti si ricollega il frammento di Assteas, come esemplare più recente del medesimo indirizzo di contenuto e di forme. Nel frammento è inoltre rappresentata una laida vecchia, la sacerdotessa del tempio che fugge via con orrore e sgomento.

---

(1) Si v. specialmente Patroni, op. cit. Si veda invece Buschor in Furtwängler e Reichhold, S. III, p. 193 che riconnette l'opera d'Assteas con la ceramica apula.

(2) *Wiener Vorlegeblätter*, S. B, t. 3,1 — Furtwängler, n. 3044 (Berlino - Musei, *Antiquarium*).

(3) *Ausonia*, V, 1911, t. 3 (Roma - Museo Nazionale di Villa Giulia).

Invece nel lato nobile (fig. 320) di un cratere da Pesto [1] la ispirazione è data da una tragedia, dall'*Eracle furente* di Euripide, ma con nuovi particolari. Eracle è colto da un accesso di pazzia ed uccide i figli suoi e di Megara, supponendoli figli di Euristeo. Il modo con cui la scena è condotta palesa la diretta derivazione dal teatro: siamo nell'interno di un palazzo, in un cortile, e nella parete di fondo è un porticato sostenente una loggia, dalla quale si affacciano Alcmena, Iolao e Mania, la personificazione del furore pazzesco. Tale prospetto architettonico non è che la riproduzione dello sfondo della scena nel teatro. L'eroe ha accatastato nel cortile le masserizie ed ha loro appiccato il fuoco, nel quale sta per scagliare un tenero bambino che invano si raccomanda; la madre sua Megara con le mani nei capelli e sul cuore, in atto di suprema disperazione, fugge a destra verso la porta aperta.

Nell'accurato rendimento del panneggio sono tuttora conservate le buone tradizioni attiche, quali si esplicano nei vasi della fine del secolo V, ma le forme sono assai tozze e grossolane con larghe teste e pronunciati tratti del volto, con gli occhi discostati dalla radice del naso. È palese la impronta di un'arte provinciale, impronta ormai più accentuata che nei vasi italioti della fine del secolo precedente, coi quali tuttavia il vaso di Assteas si ricollega; si confronti invero la figura di Eracle con la figura di Odisseo del cratere della evocazione di Tiresia, ma l'allontanamento dai modelli attici è ancor più spiccato. Come tratto realistico è da notare poi la villosità diffusa sul petto e sulle braccia di Eracle.

Si è già detto come sia stata ascritta a Pesto questa produzione vascolare che si aggruppa attorno al nome di Assteas; di eloquente significato è al proposito il costume guerresco indossato da Eracle, che pienamente corrisponde a quello dei guerrieri espressi in pitture di sepolcri a camera del territorio pestano e carattere locale pestano è insito anche nell'elmo a pennacchi e a piume. Si aggiunga in questi vasi di Assteas la ricchezza del colorito che infonde forza maggiore nelle scene rappresentate.

La ceramica supposta di Pesto non si restringe al solo Assteas; conosciamo da un unico vaso il nome di un altro ceramista, Python [2], che pure firma con la voce verbale *egraphe* e che deve essere considerato come continuatore di Assteas. Il cratere di S. Agata dei Goti [3] ha nel lato posteriore,

---

(1) Leroux, t. XLV, n. 369 (Madrid - Museo Nazionale Archeologico).

(2) Klein, p. 210 — Patroni, op. cit., p. 65 e segg. — Walters, I, p. 478 — Hauser, in Furtwängler e Reichhold, S. III, p. 57 e segg. — Pagenstecher, *Berliner Phil. Wochenschrift*, 1913, p. 209 e seg. — Dugas, p. 653 — Nicole, n. 121.

(3) *I. H. S.*, XI, 1890, t. VI e VII — Smith, IV, F. 149 (Londra - Museo Britannico).

come i crateri di Assteas, figure dionisiache; costituiscono esse quasi un luogo comune nel repertorio figurato dell'arte italiota, sicchè vi è stato chi ha riconosciuto in così frequente genere di rappresentazioni una allusione alle credenze orfico-dionisiache in relazione ai destini delle anime nell'oltretomba [1]. Ma anche qui, come nei crateri di Assteas, ci interessa unicamente il lato anteriore (fig. 321) nel quale la firma del ceramista è riportata in alto, come nel frammento di Aiace e di Cassandra, sotto un ramo di edera. Pure nel vaso di Python, come nel cratere testè addotto di Assteas, la scena principale si riferisce al ciclo delle leggende relative ad Eracle. E la ispirazione forse anche qui è venuta al ceramista da una tragedia euripidea, dalla *Alcmena* ora perduta.

Fig. 321. — Cratere di Python: la pira di Alcmena (Londra - Museo Britannico).

da *J. H. S.*

Alcmena, madre di Eracle per parte di Zeus, sta per essere punita della sua infedeltà coniugale da Amfitrione che, collocatala dentro un sarcofago e posto questo sarcofago su di una pira, sta per appiccare il fuoco, aiutato in questa bisogna da un giovane. Ma le preghiere che Alcmena rivolge al cielo non sono vane; appare dall'alto Zeus, visibile solo nella parte superiore della persona, e la presenza sua assicura la sciagurata della sua salvezza; ed invero due ninfe, due Iadi, versano da anfore capaci torrenti di acqua, che valgono a spegnere il fuoco divoratore; due fulmini sono caduti ai piedi della pira, mentre Alcmena è avvolta da una nebbia, in modo ingenuo indicata da un sfondo punteggiato ed orlato, su cui campeggia la figura della eroina.

Le forme sono grossolane e pesanti in grado maggiore che presso Assteas; nulla più vi è dell' idealismo che anima le figure del mito nei vasi attici;

(1) Patroni, op. cit. e sul carattere elisiaco delle rapp. sui vasi italioti si v. lo stesso Patroni, *Rendiconti dell' Istituto Lombardo*, 1917, p. 137 e segg. e Albizzati, *Saggio di esegesi sperimentale sulle pitture funerarie dei vasi italo-greci* (*Atti della Pontificia Accademia Romana di Archeologia*, v. XIX, 1919, p. 149-220).

tutto è basso e volgare e sembra desunto dalla vita comune: Amfitrione invero ed il giovane servo assomigliano ad un fornaio e al suo garzone che stanno tranquillamente per accendere il forno. Ed ancor più nelle figure di Assteas è allontanato l'occhio dalla radice del naso, mentre banale ormai appare il metodo compositivo a due zone sovrapposte, nella superiore della quale le figure sono in parte nascoste. La policromia diffusa (rosso-porpora, giallo-oro, bianco-sfumato) e la ricchezza degli ornati e dei particolari in luogo di diminuire, accentuano la volgarità di questo dipinto vascolare per cui, in grado maggiore che per i vasi di Assteas, si devono riconoscere i caratteri della ceramica non tanto lucana quanto campana. Pesto è invero, anche per la sua posizione, più in diretto contatto con l'ambiente della Campania del versante tirreno che con quello della Lucania del versante del Ionio.

Fig. 322. — *Oinochoe* apula: ratto di Orizia (Parigi - Museo del Louvre).

da *Mon. grecs.*

Ma, prima di fare un breve cenno della ceramica campana, occorrerà soffermarsi un pò sul ramo principale della ceramica italiota, che è quello apulo (1). Centro principale di fabbricazione deve essere stato Ruvo che seguita, ed efficacemente, le buone tradizioni di fabbrica degli ultimi tempi del sec. V. Non è da escludere che nei primi tempi del sec. IV si siano fabbricati e si siano dipinti vasi anche a Taranto, ma erronea

(1) Rayet e Collignon, p. 295 e segg. — Von Rohden, p. 2007 e segg. — Patroni, op. cit. e *Guida del Museo Nazionale di Napoli*, p. 469 e segg. — Watzinger, *De vasculis pictis Tarentinis*, 1899 — Walters, I, p. 485 e segg. — Furtwängler in Furtwängler e Reichhold, S. I, p. 47 e segg., p. 300 e segg.; S. II, p. 106 e segg., p. 139 e segg., p. 201 e segg. — Hauser, idem, S. II, p. 327 e seg. — Macchioro, *Röm. Mitt.*, XXVII, 1912, p. 168 e segg. — Dugas, p. 651 e seg. — Buschor, p. 202 e seg.

è la denominazione di vasi tarantini per tutta la serie dei vasi apuli; a Canosa poi nel pieno fiorire della ceramica apula si possono ascrivere con ogni probabilità vasi dipinti; ma pare opportuno ammettere che fabbriche minori di vasi siano state diffuse per tutta la regione, quasi filiali derivate dai centri più importanti ed intese a produrre merce ceramica di carattere e di uso locale e cioè di funebre destinazione.

Anche in questi prodotti apuli dell' inizio del secolo IV si mantengono con relativa purezza le qualità del disegno della produzione attica che, sino al principio del secolo medesimo, continuò ad affluire in grande abbondanza negli scali apuli, mentre andò sempre più diminuendo durante il corso del secolo a causa appunto della grande fioritura raggiunta dalla ceramica indigena, la quale potè alla sua volta essere esportata. Tra questi prodotti atticizzanti abbiamo frammenti da Ruvo e da Taranto e frammenti di due vasi, che provengono da queste due località [1], hanno già un contenuto che costituisce uno dei temi prediletti nella pittura vascolare apula, cioè l' ambiente infernale coi vari personaggi delle credenze elleniche.

Fig. 323. — *Askos* ruvestino (Ruvo - Coll. Jatta).

Insigne per purezza del disegno è, per esempio, una *oinochoe* [2]; il carattere atticizzante è offerto, oltre che dallo stile, dal contenuto che concerne un mito attico, il ratto di Orizia per opera di Borea (fig. 322). E veramente il gruppo dell'alato vento che solleva il tenero corpo della rapita per aria con le ampie ali allungate è di magnifico effetto, espresso come è con slancio superbo; palese è la tradizione dello stile *midiaco,* ma la foga passionale

(1) Da Ruvo: *Iahreshefte,* 1907, fig. 8 e t. VII — Winnefeld, n. 258 (Carlsruhe - Collezioni di Antichità e di Etnografia). Da Taranto: *Ausonia,* VII, 1913, p. 109, fig. 1 (Taranto - R. Museo Archeologico).

(2) *Monuments grecs publiés par l'Ass. pour l'encourag. des études grecs,* 1874, t. 2 (Parigi - Museo del Louvre).

con cui il gruppo è stato espresso ha pienamente allontanato qualsiasi impronta di manierismo lezioso. Preso isolatamente, il gruppo di Borea e di Orizia potrebbe sembrare degno di un pennello attico, ma il carattere italioto della decorazione della *oinochoe* si manifesta nella esuberanza degli ornati dei fogliami e dei fiori di acanto di complicatissimo disegno con viticci e con palmette finali: tutto ciò costituisce un genere di decorazione ignota ai ceramisti attici e peculiare invece alla ceramica apula, in cui si avverte sempre più la compiacenza di sviluppare con ricchezza estrema tali schemi fitomorfi e floreali.

Fig. 324. — Scena burlesca su *askos* ruvestino. da Furtwängler e Reichhold.

Nobiltà di disegno con stretto collegamento coi vasi attici di contenuto dionisiaco della fine del secolo V ha la pittura che adorna le pareti di un *askos* (fig. 323), di un vaso cioè di pretta sagoma locale, proveniente da Ruvo [1]. Vi è una sfrenata danza di Menadi e di Satiri (fig. 324); la Menade che suona il timpano roteando su di sè stessa sulle punta delle dita è una graziosissima figura, il cui vestito, rigonfiandosi nel moto vorticoso col trattamento suo a pieghe fitte e sottili ci riconduce a vasi *midiaci;* di attica derivazione è pure la figura della danzatrice tutt'avvolta nel mantello, figura che costituisce un tipo così caro all'arte ceramica attica del secolo IV, ma che non è estraneo ai vasi del secolo precedente. Due personaggi costituiscono invece in questo prodotto apulo una novità e gli conferiscono un carattere del tutto paesano: sono le figure di una brutta ed ignuda danzatrice e di un attore comico. La danzatrice ha i tratti del volto caricati assai e bestialmenfe laidi, nè meno schifosa è la nudità del petto suo; probabilmente si tratta qui di una

(1) Furtwängler e Reichhold, t. 80,4 — Iatta, n. 1402 (Ruvo - Coll. Iatta).

etèra da strapazzo, che invano tenta di attirare a sè nella danza un giovinetto Satiro, dal fresco viso di fanciullo. E questi a lei dinanzi, con lo schifo che la repugnante donna gli suscita, sente più forte il disgusto di danzare con lei; si ferma abbassando e fiaccola e timpano. L'attore comico è indicato come tale dalla maschera grottesca e dal costume; è invero il suo corpo ricoperto di strette maglie *(somatia)* a lunghe maniche e a lunghe braghe e di sopra indossa una tunica con legame alla cintura, sì da formare una sottanella; peculiari di questo costume sono l'accentuazione della rotondità del ventre con opportune imbottiture *(progastridia)* e la presenza di uno schifoso fallo posticcio pendente tra le gambe. È qui il costume comico che tal quale si conserva immutato in quella numerosa serie di vasi detti fliacici [1], perchè in essi sono le illustrazioni di quei *phlyakes*, di cui sopra si è fatto cenno e che con le loro volgari scurrilità di parola e di gesto tanto entusiasmo suscitavano nella plebaglia delle città della Magna Grecia, e specialmente di Taranto, in modo conforme al teatro napoletano di Pulcinella. Ed è perciò qui opportuno accennare a questi vasi fliacici, per lo più crateri a campana, ma anche *oinochoai*, che nella loro grande maggioranza è plausibile ritenere che rientrino nella produzione apula, sebbene, ricollegandosi anche ai due vasi comici firmati da Assteas, non sia da escludere che anche in officine ceramiche pestane e campane si siano dipinti su vasi scene ispirate dai *phlyakes*. I soggetti dei quali o sono desunti dal mito, ed allora hanno un carattere di goffa parodia, oppure rispecchiano scenette comiche, ma più che comiche, triviali della vita ordinaria, in cui ha di solito parte la meretrice. E vi è una sfacciata mancanza di reverenza in questi dipinti fliacici per le figure non solo del mondo eroico, ma per le solenni figure olimpiche, prese in giro e degradate nei loro aspetti deformati e sozzi al basso livello di persone vili e dappoco. Ma il personaggio mitico che più eccita la fantasia grossolana degli autori di *phlyakes* è, come si può desumere dalle pitture di vasi, l'eroe Eracle, nel quale venivano a riunirsi in un amalgama che doveva solleticare le risa pazze del popolaccio, le qualità di lascivia, di ghiottoneria, di balordaggine. Si noti infine che spesso è nei dipinti la riproduzione schematica del palcoscenico ligneo *(phlogeion)*, su cui agivano i personaggi dei *phlyakes*.

---

(1) Heydemann, *Vase Caputi mit Theaterdarstellungen*, 1884 e *Jahrbuch*, I, 1886, p. 260 e segg. — Murray, *I. H. S.*, VII, 1887, p. 54 e segg. — Rayet e Collignon, p. 316 e segg. — Körte A., *Jahrbuch*, VIII, 1893, p. 61 e segg. — Rizzo, *Röm. Mitt.*, XV, 1900, p. 261 e segg. — Walters, II, p. 160 — Romagnoli, *Ausonia*, II, 1908, p. 243 e segg. — Hauser in Furtwängler e Reichhold, S. II, p. 859 e segg. — Dugas, p. 653 — Buschor, in Furtwängler e Reichhold, S. III, p. 179, n. 5.

Un cratere di non accertata provenienza (1) ci pone sotto occhio una di queste buffonesche scene fliaciche variamente spiegata (fig. 325). Siamo in un santuario, e precisamente nel santuario delfico, ed Apollo stesso è presente rifugiato nelle travate del tetto del suo tempio. Riconoscibile per l'arco, pel ramo e la corona di alloro, nel suo volto di idiota è diffusa una folle paura; ed invero Eracle, simile ad un grottesco scimmione, è salito sulla tavola delle offerte e con la clava ed un canestro dei doni mangerecci fatti al dio nelle mani, non desiste dal minacciare (con la clava) e dall'allettare (col canestro) alternativamente il dio. Bestiale è in ogni tratto la testa dell'eroe e l'enorme bocca tutta aperta lascia scorgere una chiostra di denti, degna di un terribile divoratore. Un terzo personaggio, forse colui che aveva fatto ad Apollo la offerta dei cibi, ora nelle mani di Eracle, alza il capo e la mano destra con un gesto disperato. Si indovina il momento ulteriore della scena rappresentata: Apollo, ancor più atterrito, per sfuggire l'inseguimento dell'eroe farà un salto dalla trave, ma cadrà in modo da fare un poco piacevole tuffo nella vasca sottoposta.

Fig. 325. — Scena fliacica (Pietrogrado - Museo dell' Eremitaggio).

da Furtwängler e Reichhold.

In questo esemplare è ben appariscente un sentimento di allegria smodata e volgare, che attesta quel gusto sfrenato pei piaceri, segno di decadimento e di pervertimento, che si rimproverava ai Greci dell' Italia meridionale, ai Tarentini in ispecie. Dobbiamo a tal proposito ricordarci dell'aneddoto dell' ingresso nel porto di Taranto della flotta romana nel 282: il popolaccio della opulenta città greca, quando apparvero nell'azzurro del mare le vele romane, era raccolto a bearsi dei lazzi osceni di una *hilaro tragoedia* (Dione Cassio, fr. 39,5; Dionisio di Alicarnasso, XIX, 4).

(1) Furtwängler e Reichhold, t. 110,3 — Stephani, n. 1777 (Pietrogrado - Museo dell'Eremitaggio; già a Roma, coll. Campana).

Nella ceramica apula, compiutamente costituita verso la metà del sec. IV nei caratteri suoi peculiari, notiamo che i vasi, fabbricati con un'argilla non più così fine come quella dell'Attica, hanno per lo più forme grandiose attestanti una non comune abilità tecnica. Frequente è l' anfora derivata dall' anfora a volute attica, ma con lievi modificazioni nell'assieme e nei particolari, con snellezza maggiore del collo e del ventre, con assottigliamento del piede, con le teste di cigno espresse plasticamente al disotto delle anse, coi mascheroni plastici al posto delle volute nelle anse stesse. Non di rado l' altezza di queste anfore sorpassa il metro; un esemplare da Ruvo con scena, tra l'altro, di una lotta tra Greci e Persiani, raggiunge m. 1,55 di altezza e m. 2,45 di circonferenza [1]. Sono notevoli anche le anfore (fig. 326) a collo e a piede assottigliati assai con decorazione distribuita a zone sovrapposte; si aggiungano le *oinochoai* di forma allungata e, tra le altre sagome di vasi bizzarri assai e denotanti decadenza di gusto, si può addurre la forma di pisside sormontata nella parte superiore da una brocca dal collo alto e sottile (la cosiddetta *epichysis*).

Fig. 326. — Anfora apula con scena funeraria (Firenze - R. Museo Archeologico).

Alinari.

L' aspetto dei vasi apuli è assai ricco ed imponente, nè vi è di certo sobrietà negli effetti coloristici, che sono raggiunti da un uso esteso di policromia (bianco-giallastro, rosso-oscuro); si aggiungano la ricchezza esuberante degli ornati di carattere vegetale, gl' intricati complessi di palmette, le lussureggianti espressioni di fogliami e di fiori, di steli e di viticci, di convolvoli contenenti talora nel mezzo o un busto femminile o

(1) È fortemente e malamente restaurato; *Mon. d. Inst.*, II, t. XXX-XXXII — Robert, *Die Marathonschlacht*, 1895, p. 36 e seg. (sono omesse le parti di restauro) — Heydemann, n. 3256 (Napoli - Museo Nazionale).

una figura intiera o anche un complesso di figure. E vi sono dei ritorni curiosi all'arcaismo sia nelle composizioni figurate distribuite a zone sovrapposte, sia nella decorazione con elementi marini, pesci, polipi, conchiglie, per cui bisogna rimontare alla ceramica preellenica.

E, a tal proposito, è da notare che frequentissimi sono nella ceramica apula i piatti per pesce, i cui modelli tuttavia sono da ricercare nella ceramica attica della metà del secolo IV, nella quale le figurazioni non sono sempre ristrette a pesci, ma anche a figure mitiche del mondo marino [1]. Questi piatti di forma circolare — non mancano tuttavia esempi quadrangolari — hanno un' incavatura mediana e, attorno a questa depressione, sono adorni di pesci; servivano in realtà per uso di tavola, ma non è da escludere che, talora, venissero offerti in dono votivo a divinità del mare. Nel piatto che qui si adduce (fig. 327) come esemplare [2] e che è certamente uno dei più interessanti della serie anche per le sue proporzioni (diametro cm. 33) sono tre pesci, di cui due sono simili tra di loro, ed un polipo, uno appunto di di quei polipi sì cari ai decoratori di vasi pre-ellenici.

Fig. 327. — Piatto per pesce (Parigi — Museo del Louvre).
da *Morin-Jean.*

Vario è il repertorio delle scene figurate dei vasi apuli. Molti sono i vasi di destinazione funebre, indicati come tali anche dal genere della rappresentazione. Vi è nel mezzo la stele o la tomba fatta ad edicola con la persona defunta eroicizzata, attorno sono i parenti e gli amici con le offerte: è, come ben appare, un genere di rappresentazione che ha il precedente

(1) Pei piatti per pesce si v. Watzinger, *Ath. Mitt.*, XXVI, 1901, p. 51 e seg. — Perdrizet, in *Fouilles de Delphes*, V, p. 171 — Ducati, op. cit., p. 81 e seg.

(2) Morin Jean, *Le dessin des animaux en Grèce d'après les vases peints*, 1911, fig. 259 (Parigi - Museo del Louvre).

suo nelle *lekythoi* attiche. Nella serie dei vasi funebri rientrano anche quelli adorni di personaggi degli Inferi [1], in cui la edicola centrale contiene gli dei dell'Averno, mentre tutt'all' intorno sono distribuiti i vari, celebri personaggi che la fantasia dei Greci aveva fissato nelle credenze ultramondane come peculiari dei luoghi bui. Vi sono poi i vasi con scene mitiche ispirate per lo più alla tragedia, specialmente alle tragedie di Euripide, e di frequente vi si mantiene lo schema compositivo dei vasi funerari, in quanto che spesso il centro della scena è occupato da una edicola, in cui sta il protagonista o stanno i protagonisti dell'azione rappresentata; gli altri personaggi sono disposti all' intorno. Oltre ai soggetti desunti dalla scena tragica, dobbiamo menzionare le scene di carattere erotico ed afrodisiaco e quelle di carattere dionisiaco, monotone assai. In altre scene mitiche di battaglie, specialmente amazzonomachie, la composizione è come nei vasi attici. Nè mancano infine vasi a scene di soggetti storici relativi alla lotta tra Grecia e Persia [2], a quella lotta che poi nella seconda metà del sec. IV si rinnovella per opera delle armi gloriose di Alessandro Magno. Tale nel suo complesso è il repertorio figurato dalla pittura ceramica apula.

In essa è notevole l'assenza quasi completa di firme di artisti. Unica eccezione è, finora, un'anfora a mascheroni proveniente forse da Canosa, che reca la firma, come pittore, di un certo Lasimos, probabilmente una variante di Dasimos [3]; ma questa anfora firmata non si stacca per niuna particolarità saliente dalla serie dei vasi anonimi, di cui parecchi sono certamente superiori per stile e per contenuto.

Da una tomba di Canosa, della città apula, la cui floridezza ci attesta Strabone (VI, 283), uscirono tra il ricco corredo sepolcrale, oltre ad armi di bronzo dorato, sette grandiosi vasi apuli, forse fabbricati e dipinti a Canosa [4] stessa, tra cui eminenti sono l' anfora dei funerali di Patroclo (alta m. 1,42) e l'altra (fig. 328) un pò minore (alta m. 1.30 con la circonferenza massima di m. 1,93), ma non meno interessante, detta dei Persiani dalla scena principale di cui va adorna [5]. Su quest'ultima è opportuno soffermarsi un pò per ammirare la grandiosità a cui potè assurgere la pittura ceramica

(1) Winkler, *Die Darstellung der Unterwelt auf unteritalischen Vasen*, 1888.

(2) Heydemann, *Alexander der Grosse und Dareios Kodomannos auf unteritalischen Vasenbildern*, 1883.

(3) Klein, p. 210 e seg. — Patroni, op. cit., p. 65 — Nicole, n. 120. L'anfora di Lasimos è edita in *Wiener Vorlegeblätter*, 1839, t. XI,3 (Parigi - Museo del Louvre).

(4) Furtwängler e Reichhold, t. 89 — Heydemann, n. 3254 (Napoli - Museo Nazionale).

(5) Furtwängler e Reichhold, t. 88, S. II, fig. 40 e *Mon. d. Inst.*, IX, t. LII, ed *Ann. d. Inst.*, 1873, t. B-D — Heydemann, n. 3253 (Napoli - Museo Nazionale).

apula: quattro sono le scene adornanti questo insigne cimelio, due sul collo (una amazzonomachia ed una scena dionisiaca di scadente disegno), due sul ventre (la scena dei Persiani e quella del mito di Bellerofonte e della Chimera). Ma ci interessa in esclusivo modo la rappresentazione concernente i Persiani (fig. 329).

Fig. 328. - Anfora apula detta dei Persiani (Napoli - Museo Nazionale).

Alinari.

Ormai nella pittura ceramica apula è la divisione della scena in fascie che qui, data la grandiosità del vaso, sono tre di numero; disposte l'una sull'altra e nettamente l'una dall'altra distinte e separate, costituiscono un genere di composizione degenerato dal metodo compositivo polignoteo delle figure distribuite su linee ondulate intrecciantisi. E nella prima fascia siamo nell'Olimpo, nelle due sottostanti alla corte del re Dario; mentre in terra si fanno i preparativi per la spedizione punitiva che avrebbe dovuto abbattere la Grecia, calpestata da barbaro tallone, nell'Olimpo si decide ormai la fiera lotta tra la prepotenza ed il diritto, tra la bieca tirannia e la libertà. Zeus ed Athena sono i protettori dell'Ellade, la cui personificazione è collocata tra due divinità in pensieroso, ma dignitoso atteggiamento con schema che assai ricorda quello delle statue funerarie femminili o delle figure su stele funebri dell'arte attica del pieno secolo IV. La personificazione dell'Asia

Fig. 329. — Scena principale dell' anfora detta dei Persiani.
da Furtwängler e Reichhold.

siede in disparte su altare, sotto aspetto di superba regina, e ad accentuare la sua folle cupidigia d' impero le è accanto la dea Apate (= l' Inganno) che ha l'aspetto, il costume, gli attributi di una furente Erinni. Prodotto di tale cecità di mente è la decisione che Dario ed i magnati, suoi consiglieri, stanno prendendo nella reggia. Dario in costume da orientale è seduto sul trono, mentre accanto gli sta la guardia del corpo; egli ed i cinque consiglieri posti ai lati ascoltano le notizie che un messaggero gli reca dal mondo ellenico già scosso e già in armi per la minaccia sempre più incombente dalla Persia. Il greco ceramista ha collocato l'oratore sul podio, sul *bema*, che mai non mancava nelle assemblee elleniche e che è una intrusione nell'ambiente persiano; su di esso è scritto *Persai*, la quale parola contribuisce a meglio precisare il luogo ove avviene l'azione. Ed ecco che nell'ultima fascia sono rappresentati i primi effetti della decisione del gran re di muovere con grande esercito contro la piccola Grecia riottosa. Il tesoriere regio è inesorabile nell' esigere forti tributi dai sudditi del vasto impero e che tali tributi per la impresa guerresca non siano lievi lo dimostrano i gesti di disperazione che fanno alcuni infelici Persiani inginocchiati.

Ha dunque questa scena un contenuto grandioso espresso in modo adeguato con potenza di arte; senza dubbio il vaso dei Persiani, condotto nella scena principale con nobiltà ed accuratezza di stile, deve essere considerato tra i prodotti migliori di pittura vascolare apula, in cui nulla ancora si avverte del decadimento, frutto di frettolosità abituale di disegno e di ripetizione sterotipata di schemi e di motivi di tanti altri vasi apuli. I quali certamente debbono essere posteriori al vaso insigne; nè ci pare invero di essere nel falso se ascriveremo la esecuzione sua e però anche dell'anfora dei funerali di Patroclo, agli anni anteriori alla metà del secolo IV o se ad ogni modo non discenderemo nella datazione di questi vasi nobilissimi più in giù della metà del secolo stesso. Non crediamo perciò plausibile riconnettere l'anfora dei Persiani e gli altri vasi apuli, in cui sono rappresentate lotte tra Persiani e Greci con le imprese magnifiche iniziate nel 336 da Alessandro Magno contro Dario Codomanno. Di conseguenza nel Dario rappresentato nell' anfora riconosciamo il re, il cui orgoglio fu infranto a Maratona. Piuttosto la frequenza grande di rappresentazioni allusive ai Persiani su vasi apuli del secolo IV anteriori al 336 è un fenomeno parallelo a quello che appare nella ceramica attica contemporanea ed ha la ragione sua di essere nei frequenti rapporti che durante tutto il secolo medesimo, prima anche di Alessandro il Macedone, il mondo ellenico ebbe col mondo orientale, rapporti che ebbero per effetto di rendere popolare sempre più e sempre più nota la Persia negli

ambienti Greci, in cui d'altro lato anche per tale ragione si rinverdiva il ricordo delle antiche lotte sostenute contro il barbaro invasore.

Più recente e però della seconda metà del sec. IV per il suo stile ormai trascurato di decadenza è un'anfora [1], che proviene anch'essa da una tomba di Canosa, ricca di armi bronzee e di vasi dipinti. L'anfora reca nel lato suo nobile (fig. 330) una rappresentazione degli Inferi, i cui elementi sono comuni ad

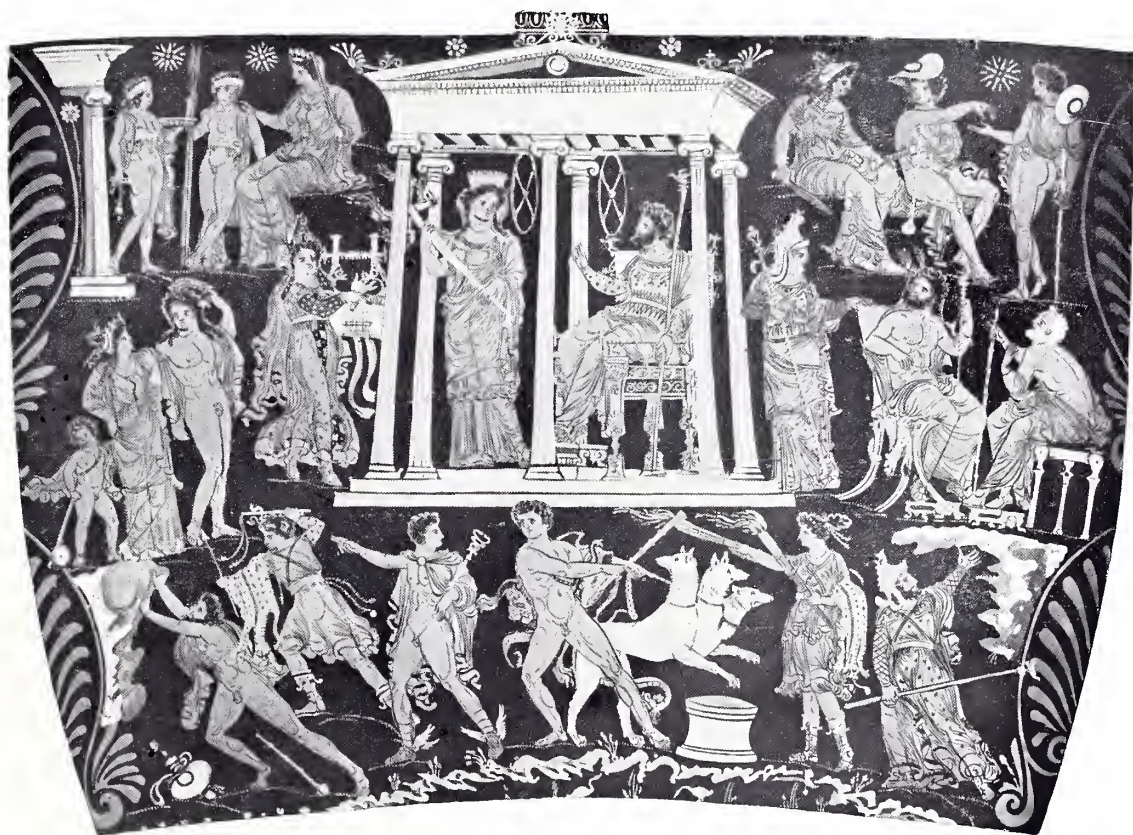



Fig. 330. — Anfora apula : l' Averno (Monaco — Collezione di Vasi).
da Furtwängler e Reichhold.

altri vasi apuli. Nel mezzo, sotto una edicola sostenuta da sei snelle colonne joniche e rappresentante il palazzo di Ades, siede questo dio con accanto in piedi Persefone, in cui lo schema ed il modo col quale è disposto ed è trattato il vestito tanto ricordano produzioni plastiche di arte prassitelica; all' intorno a tre fascie sono disposte le varie figure proprie dell'Averno ellenico:

---

(1) Furtwängler e Reichhold, t. 10, S. I, fig. a p. 51 e 53 — Iahn, n. 849 (Monaco - Coll. di Vasi).

a sinistra in alto è Megara, la moglie di Eracle coi figlioletti uccisi dall'impazzito eroe. Questa donna ed i personaggi sottostanti, una famiglia di beati, e cioè una coppia di sposi ed un bambino, alludono ai Campi Elisi; accanto è Orfeo citaredo che si avvicina al palazzo di Ades per riavere col suono commovente del suo strumento e col canto la moglie perduta. A destra invece, distribuiti in due registri, sono i seguenti personaggi: in alto Piritoo, punito pel suo folle tentativo di rapire Persefone, è costretto nell'Averno da eterna prigionia, accanto è il fedele amico Teseo e dall'altro lato vigila incessante ed inesorabile Dike con la spada snudata; in basso sono i tre giudici dell'Ades, Eaco, Trittolemo, Radamanto. E nella fascia inferiore siamo nel profondo Tartaro con le tipiche punizioni di Sisifo, che, sotto i colpi della sferza di una Erinni, fa e rifà l'inutile lavoro, e di Tantalo di continuo minacciato dalla roccia che è pendente terribile sul capo suo. In mezzo Eracle compie la sua più difficile impresa; guidato da Hermes ed illuminato nella tenebra orrenda dalle faci di Hekate, l'eroe ha già incatenato il tricipite Cerbero e seco lo trascina su dai profondi abissi.

Singolare è la riunione di episodi contingenti, passeggeri riferibili all'Ades, come quelli di Orfeo, che tenta di ricuperare Euridice, e di Eracle e di Cerbero, con personaggi essenziali, peculiari dell'Ades stesso in ogni tempo. Ciò significa come alle idee degli Inferi e delle sue potenze occulte e terribili si unisse in modo indissolubile il ricordo delle due vittorie che su queste potenze poterono conseguire due mortali, Eracle con la sua forza fisica ed il suo indomito coraggio ed Orfeo col fascino del suo canto e del suono della sua lira a cui tutto si piega. Ed Orfeo doveva essere particolarmente caro ai Greci dell'Italia meridionale, ove come si sa, la diffusione delle credenze orfiche con una visione serena dell'oltretomba aveva trovato terreno assai fertile, tanto che un loro influsso si è riconosciuto anche nei vasi dipinti italioti di contenuto funebre (1), influsso che è pur ovvio riconoscere nel vaso qui addotto nelle figure di Megara e degli Eraclidi e della famiglia degli iniziati, assurta dopo morte alla beatitudine e qui rappresentata proprio accanto al vate divino. Si osservi come in questo dipinto vascolare primeggiano le figure di Ades e di Persefone di statura maggiore assai di tutte le altre, e si noti il rendimento ormai sciatto delle forme, specialmente nei volti di quasi prospetto, i cui tratti producono un effetto di sgradevole pesantezza e grossolanità. Lo scadimento dello stile, rispetto a prodotti vascolari

(1) Si v. la n. 1 a p. 445.

come l'anfora dei Persiani, meglio risalta qualora si confrontino i tre giudici infernali con le figure dei cinque consiglieri di Dario, data la grande somiglianza che per gli schemi esiste tra quelli e questi. Senza dubbio l'anfora degli Inferi di Canosa appartiene alla decadenza e la sua esecuzione è contemporanea a quella dei prodotti ormai di decadenza di ceramica attica della seconda metà, se non dell'ultimo venticinquennio del secolo IV.

Fig. 331. — Anfora apula con scena funeraria (Bologna - Museo Civico).

fot. Proni.

Si osservi che nel rovescio di questa anfora di Canosa abbiamo una edicola con dentro le figure di due defunti, un giovane ed un uomo seduto; attorno sono le altre figure degli offerenti. Può dare una idea di queste ovvie scene funerarie, in cui la stele o l'edicola mediana tanto ricorda le stele a rilievo attiche del secolo IV, un' anfora a mascheroni [1] (fig. 331), in cui le onoranze sono rese alla tomba di un guerriero. La edicola o *heroon* a due colonnette joniche, contiene la figura di un giovane in quasi completa nudità eroica che, impugnando nella sinistra due lancie, conduce pel morso il suo destriero. Quattro persone sono disposte all' intorno secondo il solito metodo compositivo, due giovani e due donne che offrono doni e cioè ghirlande, rami,

(1) Pellegrini, I, n. 563, fig. 78 (Bologna - Museo Civico, m. 0,57,.

nastri, vasetti. Ed è da notare che questa anfora ci può anche fornire nella decorazione della parte anteriore del collo un esempio di quel genere di esuberante ornato, che già osservammo essere proprio della pittura ceramica apula : nel mezzo da un calice di fiore esce una bianca testa di donna veduta di prospetto, fiancheggiata da un complicato intreccio di foglie di acanto, di viticci, di campanule. Ed è infine da osservare come i mascheroni delle anse su queste anfore apule non siano plasmate su di un unico tipo, poichè in questo esemplare da noi ora addotto i mascheroni rappresentano il volto di Io, come si desume dalle corna e dalle orecchie bovine: anche in questi vasi apuli, come nei vasi attici contemporanei, l'opera del ceramista si accoppia in un medesimo esemplare a quella del coroplasta.

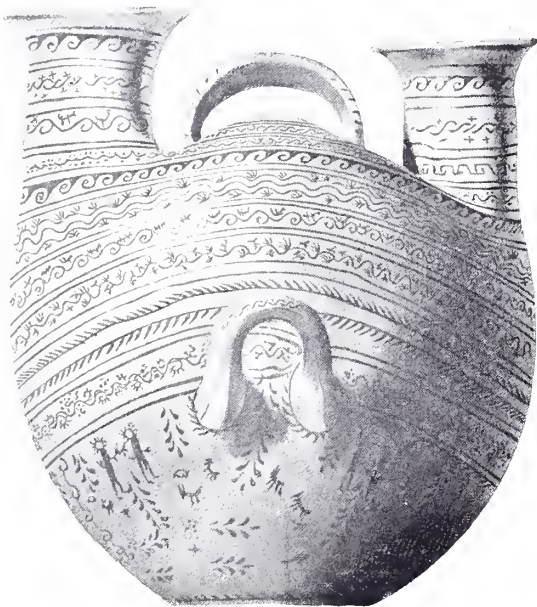



Fig. 332. — Vaso messapico (Napoli - Museo Nazionale).

da *Mon. d. Lincei.*

Durante questa larga fioritura di ceramica apula con figurazioni complesse e di attica derivazione, continua ad essere coltivata, sia nella Daunia che nella Messapia, l'antica ceramica indigena che già notammo come, pur avendo essa le sue lontane radici nei tempi dell' arte geometrica, con motivi geometrici, si fosse mantenuta sino alla metà del sec. V. E già osservammo, a proposito di una *trozzella* da Rugge come, pur conservandosi le viete sagome locali, la ornamentazione assumesse lungo il secolo V un carattere più consono con i mutati spiriti dell'arte, rinnovandosi con motivi vegetali e zoomorfi. Tale carattere permane nei numerosi esemplari che appartengono al secolo IV [1] ; in cui poi sono in particolar modo notevoli gli *askoi,* per lo più a duplice apertura (fig. 332), ed i vasi a saliera o a due nappi riuniti insieme e con un'unica ansa mediana (fig. 333). Gli ornati, in cui è fre-

(1) Si v. Mayer, *N. Scavi,* 1898, p. 195 e segg. — Macchioro, *Röm. Mitt.,* XXV, 1910, p. 168 e segg.

quente quello a spirale ad onda, sembrano una traduzione assai più rude e più schematica dei motivi ornamentali dei vasi apuli figurati di età contemporanea.

Nella ceramica lucana, le cui fabbriche si è creduto di fissare ad Anzi e ad Armento [1], accanto alle sagome derivate dalla ceramica attica, l'anfora cioè di sagoma modificata dal cosiddetto tipo nolano, il cratere a campana, il cratere a colonnette o *kelebe*, la idria, risalta il cosiddetto cratere lucano o a quattro anse, due delle quali sono provviste di rotelline, dimostrando di essere una derivazione ellenica dal tipo della *trozzella*. Di questo tipo di vaso esistono due varietà: una con alto collo, l'altra privo di collo. L'argilla lucana è di colore rosso vivo, ma la policromia è minore assai che nei vasi apuli, mentre sono prediletti gli ornati che si staccano in bianco sul fondo nero. Il disegno ha un carattere di vigore e di ruvidezza nel tempo stesso con tratti realistici, con accentuazione talora un pò contorta e sforzata dei motivi; le teste delle figure sono grandi in modo anormale, con occhi sbarrati e con le mosse dei capelli rese senza particolarità interne. Le scene mitologiche non sono scarse ed appare in esse la predilezione dei ceramisti lucani per i soggetti tragici di carattere o truce o straziante (es. la pazzia di Licurgo, il sacrifizio di Ifigenia); ma anche in queste scene mitiche si constata un forte sapore locale, una accentuata intonazione dell' ambiente lucano, onde non a torto per queste qualità la ceramica lucana è stata avvicinata a quella etrusca. Nè mancano, anzi sono frequenti le scene di offerta funebre, in cui tuttavia non si hanno le ricche edicole o *heroa* dei vasi apuli, ma stele a semplice colonnetta. Nè infine sono da tacere le scene di liba-

Fig. 333. — Vaso messapico a « saliera » (Napoli - Museo Nazionale).
da *Mon. d. Lincei.*

(1) Si v. sulla ceramica lucana Rayet e Collignon, p. 310 e seg. — Von Rohden, p. 2006 e seg. — Patroni, op. cit., p. 113 e segg. e *Guida del Museo Nazionale di Napoli,* p. 468 e seg. — Walters, I, p. 481 e seg. — Macchioro, *Röm. Mitt.,* XXVII, 1912, p. 171 e segg. — Dugas, p. 653 e seg.

zione di guerrieri e di donne, che trovano il loro riscontro in dipinti di tombe a camera pestane e che avrebbero, come è stato osservato, una funebre allusione.

La durezza e nel tempo stesso la forza rude della pittura ceramica lucana ci appaiono, per esempio, dalla scena adornante il lato nobile di un cratere da Armento [1] (fig. 334), che è da collocare tra i vasi migliori della serie. Si riferisce la scena ad un sacrifizio che Eracle sta compiendo. Questo tema già era stato trattato dalla ceramica attica della seconda metà del sec. V, ma il vaso lucano, pur essendo i personaggi della sfera eroica o divina, palesano assai diminuita la loro idealità, la quale andrà affievolendosi e

Fig. 334. — Scena di sacrifizio su cratere di Armento (Londra - Museo Britannico).

da *Smith*.

svanendo in prodotti posteriori della Lucania. Poichè l'esemplare da noi addotto appartiene ai tempi migliori di questo ramo di ceramica italiota, alla prima metà del sec. IV, ricollegandosi ancora a prototipi attici. La Nike dalle ali variamente disposte — e così è infusa maggior vivacità nel suo schema — sta incoronando la vittima, il toro destinato al sacrifizio; vicino all'altare è Eracle, come sacerdote incoronato di foglie e col coltello nella destra, mentre la sinistra è appoggiata alla clava; vi è infine una donna come assistente col piattello delle offerte e con la brocca. Specificatamente lucani sono i punti bianchi che denotano le curve del terreno e che appaiono anche in uno dei

(1) Smith, IV, t. I (Londra - Museo Britannico).

primi vasi italioti, anche esso fabbricato e dipinto nella regione lucana, nel cratere della purificazione di Oreste. Così di carattere speciale di questo indirizzo di pittura ceramica sono i bucrani appesi nello sfondo e che hanno ormai il valore di meri riempitivi ed il rendimento schematico, convenzionale dei ramoscelli o delle corone. Nè manca di effetto il trattamento del panneggio, sia nel vestito mosso dalla Nike, che nello *himation* pittorescamente disposto attorno alla figura di Eracle.

Nella ceramica della regione campana [1] bisogna prima di tutto distinguere un gruppo di prodotti, quasi tutti crateri a campana, provenienti da S. Agata dei Goti (antica Saticula) e forse dovuti ad una fabbrica locale [2]. I soggetti comunemente trattati sono i dionisiaci, la tecnica è a figure rosse risparmiate con parco uso di bianco negli accessori: lo stile sembra un tralignamento di quello dei vasi attici della fine del secolo V con contenuto dionisiaco. Forse una fabbrica di ceramisti attici si trapiantò a Saticula nell' inizio del secolo IV perdendo ben presto, per gl' interrotti contatti con la madre patria, le buone tradizioni del disegno con produzione sempre più frettolosa e stereotipata.

All' infuori di questi vasi saticulani la ceramica campana, in cui pare verosimile che la fabbrica più importante fosse quella di Cuma, mentre un gruppo di vasi è stato attribuito ad Abella, la ceramica campana, ripeto, si riannoda a quella attica di stile fiorito e di tecnica policroma dell'avanzato secolo IV, cioè alla ceramica detta di Kertsch. Ma è nei vasi campani un intirizzimento rapido, una deformazione accentuata con caratteri spiccatamente locali. L'argilla è analoga a quella apula, ma con una tonalità più forte; forme favorite sono poi le anfore dal corpo allungato di derivazione da quelle attiche dette nolane, la idria, il cratere a campana, la pisside arieggiante lo *skyphos*, la *lekythos*, mentre le scene figurate e gli ornati sono vivacemente policromi, con largo uso di bianco, di giallo, talora di rosso. Anche qui, come negli altri due rami di ceramica italiota, soggetti mitici si alternano a soggetti della vita con prevalenza di guerrieri; questi ultimi soggetti sarebbero per lo più d' intonazione o di allusione funebre, sebbene rara sia in queste scene la presenza delle tombe, da cui si possa desumere con piena

---

(1) Sulla ceramica campana si v. Rayet e Collignon, p. 309 e seg. — Von Rohden, p. 2007 e seg. — Patroni, op. cit., p. 81 e segg. e *Guida*, p. 466 e seg. — Walters, I, p. 482 e segg. — Macchioro, *Röm. Mitt.*, XXVII, 1912, p. 175 e segg. — Gabrici, *Mon. d. Lincei*, XXII, 1913, c. 718 e segg. — Dugas, p. 652 e seg.

(2) Si v. Patroni, op. cit., p. 94 e segg. — Walters, I, p. 484 — Ducati, *Röm. Mitt.*, XXI, 1906, p. 140 e segg.

certezza un carattere mortuario. Spesso sui vasi campani appaiono costumi ed armature peculiari della regione; così i guerrieri indossano un corto chitone con sopra, in luogo di una corazza, una lamiera costituita di tre piastrelle metalliche rotonde foggiate insieme a triangolo; in testa è l'elmo che già vedemmo riprodotto da Asstea, con piume e penne piantate lateralmente. Le forme dei personaggi spesso sono corte, grassoccie, schiacciate, sicchè, unitamente alla ornamentazione meno esuberante e più rude che presso i ceramisti apuli, si prova dinnanzi ai vasi campani una impressione di arte massiccia, quasi barbarica. E tale impressione è aumentata anche dal disegno sciatto e frettoloso.

Fig. 335. — Anfora cumana col supplizio di Issione (Berlino - Musei).
da *Mon. d. Lincei.*

Può dare una idea della ceramica campana un'anfora proveniente da Cuma [1] (fig. 335), che reca su di un lato la rappresentazione di un mito piuttosto raro ricorrente anche nella ceramica apula, il supplizio di Issione (fig. 336). Nel mezzo è in alto la ruota a cui è appeso con le braccia e con le gambe distese in orrendo supplizio lo sciagurato Issione, e ai lati in basso da una parte e dall'altra osservano il precipitoso rotolio Hermès, che ha condotto Issione al Tartaro, ed Efesto, che per volere supremo lo ha avvinto alla cerchia della ruota: è diffusa nella scena una truce, cupa tragicità, che ci ricorda quanto di analogo nelle terrificanti pitture di tombe a camera esprimeva contemporaneamente l'arte etrusca. Ed il ricordo dei prodotti di questa arte vieppiù viene accentuato qualora si osservino le figure accessorie del dipinto vascolare cumano, cioè le due donne alate, il cui compito è di far girare la ruota e la Erinni che, espressa di fronte nel basso, agita una face. Invero le due donne alate si ricollegano non tanto con le figure di Nikai elleniche quanto con le Lasai etrusche, con quei dèmoni femminili che, a partire dal sec. IV, tanta importanza assumono nelle rappresentazioni funebri dell'arte in Etruria. E ad una Furia etrusca, come

(1) *Ann. d. Inst.*, 1873, t. I e K — *Mon. d. Lincei*, XXII, 1913, t. XCVIII, 1 — Furtwängler, n. 3023 (Berlino - Musei, *Antiquarium*, m. 0,557).

si desume da tanti e tanti monumenti, si avvicina assai la Erinni esibita da questo vaso campano. Ormai le pure fonti elleniche sono intorbidite, nè si può più parlare di pittura ceramica greca, ma di pittura greco-sannitica.

Di fronte alla esuberante produzione delle tre regioni dell'Italia meridionale risalta la scarsezza del materiale ceramico, che può essere ascritto a fabbriche siceliote. Solo di recente si è riconosciuto e si è delimitato [1] un gruppo di vasi che pare plausibile ascrivere alla Sicilia, distinguendo per essi due centri di fabbricazione, uno nel territorio etneo e l'altro nelle isole Lipari; ma tali vasi presuppongono una assai limitata attività di ceramisti, non solo per ciò che riguarda il numero delle fabbriche, ma anche per ciò che concerne la loro durata. I vasi etnei si ricollegherebbero invero anche per la policromia coi prodotti attici detti di Kertsch; quelli liparitani avrebbero invece punti di contatto pel contenuto loro coi vasi fliacici dell'Italia meridionale, ma i rari esemplari a noi pervenuti palesano una nobiltà maggiore di stile. Tuttavia su tali vasi sicelioti del secolo IV non è stata sinora approfondita la ricerca scientifica.

Fig. 336. — Particolare dell'anfora della fig. 335.

da *Mon. d. Lincei.*

Dal mezzogiorno d'Italia passiamo al centro della penisola ed ivi troviamo la manifestazione di due ceramiche regionali, la falisca e la etrusca.

(1) Pace, *Mem. della R. Accademia dei Lincei,* 1917, p. 606 e segg. — Su questa ceramica ha fatto una comunicazione alla R. Accademia di Napoli il Rizzo; cf. Libertini, *Le isole Eolie nell'antichità greca e romana,* 1921, p. 177 e segg.

Anche qui, come per la produzione della Magna Grecia, si tratta di derivazione dall'arte attica, ma, mentre relativamente puro si conserva l'atticismo nei vasi falisci, nei vasi etruschi esso è ben presto alterato ed intorbidito e reso in tal modo irriconoscibile.

Nel territorio falisco [1] vediamo immediatamente succedere ai prodotti vascolari importati dall'Attica alla fine del secolo V e al principio del secolo successivo, i prodotti locali e l'affinità di questi primi vasi falisci coi modelli attici, quale nel modo più luminoso ci è dimostrata da un esemplare, da un *stamnos* con la rappresentazione del sacrifizio funebre in onore dell'ombra di Patroclo [2] (fig. 337), ci induce a credere che per il territorio falisco si rinnovasse

Fig. 337. — Il sacrifizio in onore di Patroclo, su vaso falisco (Berlino - Musei) da *Ausonia*.

il fenomeno che già presupponemmo agli inizi della ceramica della Magna Grecia, la immigrazione cioè di ceramisti attici in Italia, che avrebbero dato origine a scuole locali, ad un'arte industriale ceramica, che man mano si sarebbe sempre più discostata e differenziata dal centro di origine. Ed invero nei migliori vasi falisci appare come una comunanza di tecniche e di sa-

(1) Sulla ceramica falisca, resa nota dagli scavi del territorio di Civita Castellana, si v. Brizio, *Nuova Antologia*, CVIII, 1889, p. 433 e segg. — Schumacher, *Eine praenestinische Ciste im Museum zu Carlsruhe*, p. 24 e segg. — Savignoni, *Bollettino d'Arte*, 1916, p. 351 e segg. — Della Seta, *Il Museo di Villa Giulia*, I, 1919, p. 18 e segg.

(2) *Ausonia*, V, 1911, t. V (Berlino - Musei, *Antiquarium*).

gome, di stili e di decorazioni, di concetti e di contenuto con quanto ci è manifestato dai modelli attici; ma la minore solidità, il colorito più pallido della terracotta ed alcuni particolari delle rappresentazioni ci avvertono e ci assicurano che si tratta non già di merce importata, ma di produzione locale.

Fig. 338. — Anfora falisca: Eos e Cefalo (Roma - Museo Nazionale di Villa Giulia).
Brogi.

E si aggiungano a questo le traccie di antiche fabbriche scoperte presso la odierna Civita Castellana e le iscrizioni che talora sono espresse col pennello prima della cottura e che sono in dialetto falisco. Certo è che, se si pone

mente alla contemporanea produzione ceramica della Etruria e dell' Italia meridionale, si deve constatare che questa del territorio falisco più assai si avvicina ai prototipi attici, di cui costituisce quasi una continuazione diretta, una graduale trasformazione in suolo italico. E che questa ceramica si imponesse per le sue ottime qualità e per la vaghezza degli ornati e delle scene rappresentate, ci prova il fatto che essa non servì solo alle genti della regione in cui veniva fabbricata, ma venne, e con favore, ricercata dalle popolazioni confinanti, essenzialmente dagli Etruschi, poichè a fabbriche falische appartengono indubbiamente alcuni vasi che sono usciti da tombe di Chiusi, di Montepulciano, di Todi. Forme preferite sono gli *stamnoi* e le tazze, ma non mancano i crateri a calice e le anfore a volute, mentre non raro è il caso che in una tomba si trovino due vasi appaiati ed eguali tra di loro e per forma e per grandezza e per decorazione. Tale è, per esempio, il caso di due *stamnoi* di nobile disegno, in cui le figure rappresentate hanno ciascuna il proprio nome scritto accanto *Diespater*, *Canumedes*, *Cupico* (sic) *Menerva* (1).

Tra i vari esemplari sino a noi pervenuti spicca una grande anfora a volute (2) (fig. 338) in cui, in modo conforme alle anfore a volute apule, i manichi finiscono inferiormente in serpeggianti protomi animalesche. Noi desumiamo da questo esemplare quale fosse il repertorio ornamentale prevalente: ovuli, fiori di loto alternantisi con foglie stilizzate di acanto, spirali ad onda, meandri, mentre sotto le anse si espandono rigogliosi complessi di palmette. E, mentre nel collo con le figure bestali di un toro e di un cervo e con le figure di quattro favolosi grifoni vi è il rinnovamento degli antichi schemi jonici di lotta tra bestie e mostri, resi più consoni, per la presenza dei grifoni, coi nuovi aspetti dell'arte del pieno secolo IV, sul ventre sono distribuite due scene mitiche: Eos che rapisce Cefalo e Peleo che sorprende la ignuda Tetide tra le Nereidi, due scene che, largamente sfruttate dall'arte attica, qui riunite insieme quasi sembrano alludere alla forza invitta dell'amore.

Ma nel quadro di Eos non si hanno i soliti schemi attici della dea che o insegue il giovinetto o lo tiene sollevato nelle braccia; vi è una vera apoteosi col carro che trionfalmente trascorre sul mare, a cui alludono pesci e mostri marini e preceduto da un adolescente Eros, mentre su in alto vo-

---

(1) *Röm. Mitt.*, II, 1887, t. X (Roma - Museo Nazionale di Villa Giulia) — Della Seta, op. cit., p. 75.

(2) *Boll. d'Arte*, 1916, p. 354 e segg., fig. 14 e 15 — Della Seta, op. cit., p. 75 (Roma - Museo Nazionale di Villa Giulia).

lano due uccelli acquatici. E la scena di Peleo e di Tetide si discosta assai da quella che vedemmo nella *pelike* di Camiro presso a poco contemporanea al vaso falisco; vi è un verismo, una impetuosità impressionanti nella stretta dell'eroe e nella resistenza della dea ignuda. E questo sentimento di trionfante e violento amore, questa forza di passione quasi brutale costituiscono i caratteri di un'arte non più puramente attica, ma ormai essenzialmente italica, propria della indole della forte stirpe falisca. Ma questo insigne cimelio ceramico è veramente magnifico per la sua policromia, per cui deve essere considerato come un prodotto parallelo a quelli attici di Kertsch: oltre al bianco, largamente usato anche negli ornati, osserviamo l'uso di un colore rosso piuttosto intenso.

L'anfora di Eos e di Peleo rappresenta il fiore della pittura ceramica falisca con gli elementi attici ormai elaborati e fusi con elementi indigeni, e tale fioritura dei vasi falisci si può supporre che giungesse sin quasi alla fine del secolo IV. E si è osservato [1] come l'arte pittorica che si esplica da questi vasi migliori presenti affinità assai appariscenti con l'arte della incisione nel metallo, quale noi possiamo scorgere ciste nelle prenestine. Vasi e ciste sarebbero adunque due manifestazioni parallele ed in parte sincrone dell'arte greco-latina, di derivazione cioè dalle purissime fonti attiche incanalate ed avviate in suolo italico, e di questa arte derivata dalla ellenica e che della ellenica mantiene a lungo il decoro e la nobiltà, Roma sarebbe stata, come è naturale, il focolare massimo, il centro più attivo irraggiandosi a nord nel paese dei Falisci, a sud nel territorio prenestino.

Ma anche nella ceramica falisca sopraggiunge a grado a grado il decadimento e numerosi vasi scadentissimi dimostrano tale intirizzimento e schematizzazione delle forme, mentre scompaiono la nobiltà del gusto e la bontà della tecnica, perchè va sempre più estendendosi l'uso di dipingere le figure con colore rossiccio sovrapposto alla vernice nera del vaso già cotto, depravazione questa di tecnica, che già osservammo in imitazioni etrusche di vasi attici di stile severo. Quando finisce la ceramica falisca? Si volle [2] fare coincidere tale fine con la distinzione di Faleri nel 241 a. C. per opera dei Romani ed è questa una ipotesi tutt'altro che plausibile, perchè la distruzione di Faleri non segna lo inizio di un'epoca d'imbarbarimento per la regione intiera. Si deve anzi ammettere il contrario. Piuttosto, analogamente a quanto successe per la ceramica attica e per le ceramiche dell'Italia me-

---

(1) Si v. Savignoni, op. cit. p. 366 e segg.
(2) Brizio, Schumacher e Milani, *Museo Topografico dell' Etruria*, p. 81.

ridionale, dobbiamo supporre che la ceramica falisca si esaurisse allo inizio del secolo III piuttosto rapidamente, pei mutati gusti del mondo ormai ellenistico, per cui ai prodotti fittili dipinti venivano sostituiti sempre più i prodotti fittili a rilievo imitanti il vasellame di metallo, e specialmente di argento.

La ceramica dipinta etrusca [1] del secolo IV palesa nei prodotti migliori caratteri di affinità con quella falisca, ma ben presto assume aspetti di degenerazione. I vasi tardi etruschi sono dipinti in modo sgradevole nella loro sciatteria, con goffe, grossolane figure espresse a pennellate di vernice cattiva, condotte con trascuratezza non piccola, mentre vi è abuso di colore bianco. Le sagome dei vasi sono derivate dai modelli attici, ma con alterazioni di linee, che danno a questi recipienti una impronta di pesantezza barocca; frequente è una forma imbastardita da quella del cratere a colonnette o *kelebe,* in cui il collo si allunga assai e si ricopre di una decorazione o di carattere geometrico o di forme vegetali schematizzate, quasi geometrizzate. E, mentre nei vasi migliori sono tuttora scene del mito importato dall'Ellade, nei vasi più tardi il carattere cupo, pauroso dell'arte funeraria etrusca del secolo IV si manifesta nel genere delle rappresentazioni, che tuttavia testificano una forte vena di originalità. Ivi una parte di speciale importanza hanno quelle figure demoniche, orride o schifose nella loro mostruosità e nella loro deformità, che sono comuni ai dipinti di tombe, ai rilievi dei sarcofagi e delle urne degli Etruschi del secolo IV e dell'età successiva.

Fig. 339. — Cratere etrusco di Volterra (Volterra - Museo).

da *Röm. Mitt.*

(1) Rayet e Collignon, p. 323 e seg. — Von Rohden, p. 2005 — Martha, *L'Art étrusque,* p. 485 e segg. — Walters, II, p. 309 e segg. — Albizzati, *Röm. Mitt.,* XXX, 1915, p. 129 e segg. e *Mélanges d'arch. et d'Hist.,* XXXVII, 1918-19, p. 107 e segg. — Dugas, p. 654.

Ma quali furono i centri di produzione di questa ceramica? Uno dei centri maggiori si deve riconoscere, in base ai rinvenimenti, a Volterra, ma non sono da escludere altri luoghi assai noti della Etruria, Chiusi e Vulci, Perugia ed Orvieto. Tuttora purezza di forme possiamo constatare in un cratere a calice da Volterra [1] (fig. 339), in cui la sagoma è già una depravazione dei magnifici crateri attici del secolo V ed in cui vi è già la banale decorazione di tutti gli altri esemplari, mentre nella scena figurata (fig. 340) i varî personaggi sono insieme riuniti l'uno accanto all'altro con slegata composizione priva di chiarezza e di vita.

Da Orvieto [2] proviene un notevole vaso a forma di *stamnos*, in cui più che la forma dello slanciato *stamnos* attico pare si sia conservato il ricordo dello schiacciato *stamnos* corinzio. In un lato è la scena del riscatto del corpo di Ettore; nell'altro lato, qui riprodotto (fig. 341), è la scena di Eracle che strozza i serpenti inviati da Hera. Questa scena ne richiama un'altra, pure allusiva all'eroe tirinzio, ma già adulto, che esaminammo, la scena cioè di Eracle infuriato nel cratere di Assteas. Ed invero anche qui abbiamo i personaggi che guardano da una finestra; qui la finestra è una sola e ad essa stanno affacciati Zeus ed Hera; la passionalità drammatica che pervade i personaggi di questa scena di portento è comune alla pittura di Assteas. Non sembrerà illogico pensare ad un influsso dell'arte della Magna Grecia sull'arte dell'Etruria. Tuttavia al confronto inferiore si palesa il dipinto vascolare orvietano, ove alcune delle figure sono atteggiate in modo rigido e goffo.

Fig. 340. — Particolare del cratere della fig. 339.
da *Röm. Mitt.*

---

(1) *Röm. Mitt.*, XXXV, 1915, p. 147 e segg., fig. 9-13 (Volterra - Museo Guarnacci, alt. cm. 53).

(2) *Mélanges d'archéologie et d'histoire*, XXVII, 1918-19, p. 126, fig. 5 e p. 132, fig. 7 (Firenze - R. Museo Archeologico; alt. cm. 30,3). L'Albizzati (ivi, p. 136 e segg.) ascrive questo vaso ed un secondo *stamnos* del Museo di Parma (ivi, p. 127, fig. 6, e p. 133, fig. 8) ad un ceramista che chiama il Maestro del vaso Gollini.

Può dare un'idea della *kelebe* etrusca un vaso proveniente da Perugia [1] (fig. 342): nel lato principale è sul collo il busto alato di una Lasa, nel ventre, tra due grandi ornati a palmette degenerati nella stilizzazione loro rispetto anche alle palmette dello *stamnos* precedente, è una singolare scena di un eroe che, impavido, snudando la spada penetra nella gola di un immane dragone, che ha la bocca spalancata ricinta da una formidabile chiostra di denti.

Fig. 341. — *Stamnos* etrusco di Orvieto (Firenze - Museo Archeologico).
fot. Gatti.

Nell'eroe i varî esegeti hanno voluto riconoscere o Giasone uccisore del serpente custode del vello d'oro, o Perseo uccisore del mostro a cui era stata esposta Andromeda, o Eracle liberatore di Esione dal mostro marino. Forse l'ultima ipotesi sembrerà plausibile a chi vorrà coordinare questa rappresen-

---

(1) *Boll. d'arte*, 1922, p. 34 e seg., fig. 9 e 10 (Perugia - Collezione del Palazzone presso la grotta dei Volumni, alt. m. 0,67.)

tazione con quella del lato posteriore della *kelebe*, ove vediamo l'eroe Eracle abbracciato da una fanciulla seduta su di uno scoglio e che potrebbe essere la liberata Esione. Il vaso perugino, per la forma, per gli ornati, per lo stile delle figure presenta analogia con una serie di *kelebai* da ascrivere a fabbrica volterrana [1]. In queste *kelebai* appaiono di frequente figure di pigmei, i quali con potenza innegabile di espressione grottesca sono rappresentati per lo più con mosse ridicole, indossanti le armi come guerrieri e talora combattenti contro le grù, nè mancano gli esempi in cui a questi pigmei [2] è dato uno degli attributi degli esseri demonici, cioè il martello, che nelle credenze etrusche ha lo stesso significato della falce della Morte nelle credenze cristiane. Valga, come esempio, un cratere di ignota provenienza [3] (fig. 343), in cui nel collo assai alto è una testa di giovine orientale con berretto frigio tra due corazze disposte a trofeo, appese a colonnette scanalate, mentre nel ventre è da un lato e dall'altro una figura di pigmeo come guerriero.

Fig. 342. — *Kelebe* etrusca di Perugia (Perugia - Collezione del Palazzone).

fot. Perazzo

Questi vasi volterrani discendono all' inizio del secolo III; importante è invero nei riguardi

(1) Albizzati, op. cit., p. 155 e segg.

(2) Si v., per esempio, il dèmone sul cratere a volute etrusco con l' addio di Admeto e di Alceste (Martha, *l'Art étrusque*, fig. 324 - Parigi, Museo del Louvre).

(3) Pellegrini, I, n. 410, fig. 68 (Bologna - Museo Civico, m. 0,58).

cronologici il rinvenimento di uno di essi nella tomba a camera di Monteriggioni presso Volterra [1], ricchissima di materiale etrusco di vario genere (urne e specchi figurati, oreficerie, oggetti in metallo) ed in cui si osserva la presenza di monete greche, romane, etrusche, tra le quali spiccano due magnifici dupondi volterrani.

Fig. 343. — *Kelebe* etrusca con pigmeo combattente (Bologna - Museo Civico).
fot. Proni.

La pittura ceramica in Etruria fu coltivata anche nel secolo III, quando cioè di essa non esistevano che pallidissimi ed umili ricordi in Grecia e nella Magna Grecia. E ciò non può stupire, dato il carattere di attardamento che ha in genere in ogni tempo ogni manifestazione artistica dell'Etruria. Pare invero che non più al secolo IV, ma ad età più recente debbano appartenere le tre anfore rinvenute nelle vicinanze di Orvieto [2] (fig. 344), nelle quali sono rappresentazioni di carattere infernale con dèmoni sotterranei, tra cui la Furia *Vanth* nota a noi da una pittura funeraria vulcente (tomba François, della seconda metà del sec. IV [3]) e da un sarcofago chiusino del secolo III o II a. C. [4]. Tutto quivi è orrido e cupo con le rappresentazioni delle anime guidate e condotte per mano da dèmoni, in modo consimile a quanto ci appare da dipinti, da sarcofagi e da scene. E la tecnica in questi tre vasi è diversa da quella degli esemplari precedenti; il fondo della pittura è il giallo dell'argilla e le figure spiccano a colore bruno con particolari in bianco. Anche

(1) Milani, *N. Scavi*, 1894, p. 51 e seg. Firenze - R. Museo Archeologico e Casa Terrosi; Berlino - Musei, *Antiquarium*).

(2) *Mem. d. Instituto*, XI, t. IV-V (Orvieto - Coll. Faina).

(3) Sulla data della tomba François di Vulci si v. Reisch, in Helbig, *Führer durch die Sammlungen in Rom*, I, p. 323, (fine del secolo IV) e Ducati, *Atene e Roma*, 1914, p. 158 (seconda metà del sec. IV).

(4) Ducati, *L'Arte classica*, fig. 641 (Palermo - Museo Nazionale).

Fig. 344. — Scene infernali su tre anfore di Orvieto (Orvieto - Museo Faina).
da *Mon. d. Inst.*

qui, come altrove, alla fine della pittura ceramica si ritorna in certo qual modo alla vieta tecnica delle figure oscure su fondo chiaro.

Con la età ellenistica non scompare la ceramica dipinta; i vasi metallici e i vasi fittili a rilievo, che ne sono una imitazione, restringono, è vero, sempre più l'uso della pittura nella ceramica, ma tale uso non subisce un brusco arresto, chè per molto tempo ancora possiamo constatare lo svolgimento di una vita grama e stentata di tale ceramica dipinta, la quale si sostiene più per inerzia di lunga e gloriosa tradizione che non per forza sua intima. Svaniscono dalle pareti dei vasi attici le fredde, intontite figure, in cui si avverte la irrigidita conservazione di motivi, di schemi, di composizioni che già avevano resa gloriosa nei tempi suoi più belli la pittura vascolare in Attica; appare invece una mera decorazione o geometrica o fitomorfa, in cui la figura umana solo eccezionalmente è trattata. La produzione ceramica attica si restringe sempre più ad usi locali e la sua fine presenta in tal modo un'analogia coi suoi inizi. Sorta per uso funerario dapprima, detta ceramica ha una decorazione puramente geometrica; dopo una lunga, faticosa e nel tempo stesso gloriosa ascesa, dopo fasi di varia, ma sempre nobilissima espressione artistica, lentamente decade e novellamente infine si restringe agli usi della vita cittadina con limitata esportazione, e si adorna di uno scarso repertorio decorativo di carattere essenzialmente geometrico e fitomorfo e, solo in via subordinata, di carattere figurativo.

Fig. 345. — Cratere da Capua (Vienna - Museo artistico-industriale).

da Masner.

Non di rado insieme coi vasi, anche migliori, dell'inoltrato secolo IV si trovano, come si disse, vasi fittili che ripetono nelle forme i vasi adorni di scene figurate, ma che sono intieramente ricoperti di nera vernice lucente, con scanalature di chiara imitazione di prototipi metallici. Spesso la uniformità della nera superficie è interrotta da un semplice ornato a ghirlanda (fig. 345), talora dorata, ed in alcuni casi vi è il nome di una divinità (frequenti sono i nomi di Afrodite o di Dioniso) scritto a vernice chiara al genitivo o vi è altra

parola (per es. *philìas, dòron*). Tali vasi (*grammatikà ekpòmata* [1]), la cui origine si è voluto riconnettere con un certo Tericle, contemporaneo di Aristofane, e che perciò si sono identificati coi vasi tericlei, insieme con quelli esemplari, in cui scarse figure sono espresse a chiaro colore sul fondo nero delle pareti, servono come di passaggio ai vasi attici veramente ellenistici, che ci sono conosciuti in principale misura dai rinvenimenti in Atene, tra il versante occidentale dell'Acropoli e la Pnice [2] (fig. 346 e fig. 347).

Il giallo arancio è il colore maggiormente usato nella ornamentazione, il bianco è più raro ed è adibito come colore di ritocco, mentre frequente è il graffito. Le forme dei vasi sono ristrette a pochi tipi di piccole proporzioni: piatti, tazze, *kàntharoi, skyphoi, oinochoai;* le anse dei recipienti per bere di forma semisferica hanno superiormente all'infuori un risalto, che dà maggiore fermezza alle dita che debbono sostenere il vaso. Predominano nella ornamentazione i motivi desunti dal mondo vegetale, fiori e foglie, ma il loro aspetto ha perduto parecchio del naturalismo dei motivi fitomorfi dei vasi attici precedenti e tutto si è irrigidito in formule di carattere quasi geometrizzante. Ma accanto a questi elementi ne appaiono altri veramente geometrici, tra cui prevalgono le scacchiere e i quadrati ad incastro; nè mancano altri motivi e cioè ghirlande d'amuleti, corni di abbondanza, tirsi, bucrani. Appaiono esseri anche animati, quali le colombe ed i delfini.

Fig. 346. — Coppa attica di età ellenistica (Atene - Museo Nazionale Archeologico).

da Nicole.

Non scompare del tutto la figura umana. In un'anfora da Olbia nel

(1) Si v. Picard, *Mélanges d'Archéologie e d'Histoire*, 1910, p. 105, n. 1 e *Revue Arch.*, 1913, II, p. 174 e segg. (16 esemplari elenca il Picard) — Dugas, p. 650. Sui vasi tericlei si v. Pottier, art. *Thericlea vasa*, in Daremberg e Saglio, *Dictionnaire des Antiquités*, v. IX, p. 212 e seg.

(2) Watzinger, *Ath. Mitt.*, XXVI, 1901, p. 50 e segg. — Nicole, *Suppl. au Catalogue*, p. 268 — Buschor, p. 205 e seg. Si v. sui vasi di questo tipo da altre provenienze Picard, *B. C. H.*, XXXV, 1911, p. 197, n. 3 — Leroux, *Vases grecs* ecc. *du Musée de Madrid*, p. 307 — Breccia, *La necropoli di Sciatbi*, n. 617-624 — Dugas, p. 655.

Chersoneso Taurico [1], che anche se non fu fabbricata in Atene appartiene alla corrente d'arte attica, vi è una quadriga, frettolosamente eseguita, che ricorda la quadriga di un vaso attico del secolo IV policromo che già si addusse (v. fig. 311); in una seconda anfora pure da Olbia [2], si ha in un lato un corno di abbondanza tra due gallinacei collocati su cerchi bianchi, mentre nell'altro lato (fig. 348), a color bianco sono due Eroti fanciulli, di cui uno danza e l'altro è seduto, mentre ritmicamente accompagna la danza col gesto della mano destra. Questo secondo esemplare già si stacca dai prodotti del sec. IV per la sua sagoma ad alto collo rastremantesi ed a spalle schiacciate, espanse e sporgenti, ed anche per la intonazione e lo stile della vivacissima scena erotica, che ben dimostra di appartenere al pieno periodo ellenistico.

Fig. 347. — Brocca attica di età ellenistica (Atene - Museo Nazionale Archeologico).
da Nicole.

Non solo i vasi suddetti di Olbia, ma altri frammenti che provengono da varie località [3], dalla Beozia, dalla Focide, dalla Laconia, da Delo, da Creta, dall'Asia Minore, si ricollegano strettamente ai frammenti usciti alla luce da Atene; ma sinora non si può decidere se tutti questi prodotti di ceramica ellenistica debbano risalire ad un solo centro di fabbricazione, che in tal caso sarebbe l'Attica, o se piuttosto, pur essendo derivati dalla fonte ateniese, debbano essere ripartiti secondo fabbriche locali, che avrebbero avuto comunanza perfetta di caratteri tecnici e stilistici. Certo è che questa produzione non è da confondere con altra analoga, in cui parimenti gli ornati sono espressi a colori chiari su fondo nero e che deve essere ascritta all'Italia meridionale e precisamente all'Apulia. È questa la ceramica convenzionalmente detta di Gnathia [4] e che per varie ragioni si distacca dai prodotti greci sopra accennati.

(1) *Röm. Mitt.*, XXVI, 1911, p. 128, fig. 61.

(2) Böhlau, *Sammlung A. Vogell*, t. XI, 30, fig. 12 e 13, n. 307 (m. 0,205).

(3) Si v. Picard, op. cit.

(4) Rayet e Collignon, p. 326 e segg. — Walters, I, p. 487 e segg. — Picard, op. cit., p. 177 e segg. — Dugas, p. 655.

La designazione di Gnathia, che fu data a questa serie di vasi quando essi in gran numero uscirono fuori dai tumultuari scavi della necropoli di Gnathia (presso la odierna Fasano) condotti nei primi albori del sec. XIX, è dimostrata erronea dal fatto che non meno produttivi di tal genere di ceramica sono stati altri centri apuli, Ruvo, Canosa, Oria, Manduria. Onde anche qui, come nel caso dei supposti vasi dipinti tarantini, si tratterebbe di una produzione non già da restringere ad un unico luogo, ma da allar-

Fig. 348. — Vasi ellenistici da Olbia (già collezione Vogell).

da Böklau, *Sammlung Vogell.*

gare ad una intiera regione, cioè a tutto il territorio apulo. E tali prodotti vascolari avrebbero avuto uno smercio assai largo al di là dei confini dell'Apulia stessa, sia in Campania, ove pare del resto che si siano stabilite delle officine derivate dalle apule, sia in Sicilia, sia nel Lazio, nel territorio falisco, in Etruria. Non solo, ma vasi italioti del genere detto di Gnathia sono venuti alla luce anche da località della Grecia e dell'arcipelago greco; persino da Cipro, e precisamente da Curio, proviene un insigne campione

di tal genere di ceramica, una idria [1] con scena figurata attorno alle spalle e con lunghe baccellature sul corpo del vaso, interrotte da una fascia ad ornati. Ma a Ruvo ci è lecito constatare la formazione dello stile detto di Gnathia, derivato dalla grande corrente attica; invero uno dei vasi attici a pareti del tutto verniciate in nero, una *oinochoe* (fig. 349) con una singola figura a color bianco, un Eros che sparge granelli d'incenso su di un *thymiaterion*, è stato appunto trovato a Ruvo [2] e con esso e con altri prodotti attici consimili presentano addentellati assai appariscenti vasi con figure, che già appartengono alla serie detta di Gnathia.

Fig. 349. — *Oinochoe* ruvestino (Ruvo - Collezione Jatta).

da Furtwängler e Reichhold.

Nella quale sono coltivate varie forme di vasi di sagome diverse da quelle della contemporanea ceramica ellenistica della Grecia, poichè vengono conservate, talvolta modificate un pò, quelle forme di vasi propri del sec. IV, mentre tali forme più non appaiono in questa ultima produzione ellenistica. Così vediamo la idria, il cratere con anse a nodi, l' anfora a volute, la *pelike*, la *oinochoe* (fig. 350), mentre si conservano alcune forme peculiari della ceramica apula, come lo *askos* nella sua varietà di sagome italiote, la *epichysis*, ossia la forma di vaso in cui la *oinochoe* si fonda con la pisside. Frequentissimo è in questi vasi l'uso delle baccellature con evidente dipendenza da modelli metallici. I colori opachi usati con eguale favore sono il bianco, il rosso-porpora, il giallo d'ocra, mentre ristretto è l'uso della incisione. Il repertorio ornamentale ha un carattere di naturalismo maggiore, di più accentuata vivacità che in Grecia; nei bei motivi desunti dal mondo vegetale si mantengono le buone tradizioni della esuberante decorazione fitomorfa dei vasi apuli dipinti del secolo IV; frequentissime sono le ghirlande di grappoli e

(1) Walters, I, fig. 109 (Londra - Museo Britannico).

(2) Furtwängler e Reichhold, S. II, fig. 76 (Ruvo - coll. Iatta).

di viticci, i racemi di àcanto. E gli accessori con maggior favore espressi in questi vasi italioti sono le situle, le palle, gli strumenti musicali, le maschere, gli uccelli, varie specie di bestie. Nè rara, come nei prodotti contemporanei ellenici è la figura umana, sia rappresentata intiera, sia, e questo avviene di frequente nelle *oinochoai,* negli ariballi, nelle *lekythoi,* negli *skyphoi,* rappresentata parzialmente e cioè nella sola testa, quasi sempre femminile (fig. 351).

Ma non mancano anche scene figurate più o meno complesse, che talora hanno vivacità, spigliatezza encomiabili. Così nel vaso più importante della serie, un cratere che proviene da Oria [1], nella parte anteriore del collo il gruppo di un Eros, conducente una quadriga di grifoni preceduta da un altro Eros, rivela nel suo autore una fantasia che si solleva dalla banalità dei soliti temi e nel tempo stesso uno stile, che non è certo indegno di quello dei prototipi attici.

Fig. 350. — Brocca di Gnathia (Parigi - Museo del Louvre).

da Rayet e Collignon.

Lo inizio di questa ceramica detta di Gnathia parrebbe doversi collocare contemporaneamente all'apparizione dei vasi attici a scarse figure espresse a policromia, e però ai tempi di Alessandro il Macedone, ma il pieno sviluppo della ceramica stessa sembra che si debba collocare nei primi decenni del secolo III: in cifra tonda potremmo pervenire, sia per questi vasi italioti che per quelli analoghi ellenici sin verso il 250 a. C. Come utili indicazioni cronologiche potremmo indicare le seguenti: il rinvenimento dei vasi di tal genere nelle tombe della città di Gela, che fu definitivamente distrutta dai Mamertini nel 282; il rinvenimento di un vaso del tipo detto di Gnathia nella tomba di Scipione Barbato posteriore al 280. Del resto tale ceramica viene di solito alla luce da tombe etrusche e falische da ascrivere alla prima metà del secolo III.

Una derivazione della pittura vascolare italiota a fondo nero è ovvio riconoscere in una serie di vasi a forma di *phialai* o di piatti, nei cosiddetti

(1) *B. C. H.*, XXXV, 1911, t. V — Heydemann, n. 1758 (Napoli - Museo Nazionale, m. 0,54).

pocula [1], insigniti di iscrizioni latine; quindici sono sinora gli esemplari a noi noti. In queste iscrizioni, prima della parola *pocolom* è espresso al genitivo o al dativo il nome della divinità a cui il vaso fu dedicato o consacrato; è questo un uso del tutto analogo a quello, di cui sopra si è fatto cenno, su vasi attici completamente verniciati in nero e denominati tericlei. Varie sono le divinità menzionate in questi *pocula:* Saturno, Giunone, Cerere, Vesta, Vulcano, *Aequitia* ecc.; talora poi, oltre alla iscrizione e agli ornati di carattere lineare o vegetale, sono rappresentazioni condotte come nei cosiddetti vasi di Gnathia a colore chiaro, per lo più o una testa femminile o, più spesso, la figura di un Cupido.

Fig. 351. — Nappo del tipo detto di Gnathia (Bologna - Museo Civico).

fot. Proni.

Nell'esemplare qui edito (fig. 352) da Vulci [2] e dedicato a Giunone, si ha il gruppo di un Cupido bambino, il quale è in piedi sul dorso di un cane lupino che egli conduce; è un gruppo di pretto sapore ellenistico e si avvicina alle graziose rappresentazioni di Amorini variamente affaccendati ed atteggiati che adornano le pitture parietali di Pompei. Sul fondo nero sono usati tre colori: un bianco giallognolo, un color bruno, uno arancio.

Al Lazio, e specificatamente a Roma, si è pensato come luogo di fabbrica di questi *pocula,* ma è più plausibile la ipotesi recente [3], secondo cui essi sarebbero stati fabbricati in Campania, nella quale regione nell'epoca a cui possono risalire i *pocula* stessi (alla metà circa del secolo III) già doveva essere di uso corrente la lingua latina.

A questi *pocula* si avvicina una singolare coppa [4], nel cui medaglione interno (fig. 353) sul fondo nero è espressa a color rosso opaco la figura di un

(1) Rayet e Collignon, p. 332 e segg. — Walters, I, p. 489 e segg. — Pagenstecher, *Calenische Reliefkeramik*, p. 15 — Picard, *Mélanges d'Arch. et d'Hist.*, 1910, p. 99 e segg. e *Revue Arch.*, 1913, II, p. 174 — Dugas, p. 656.

(2) *Ann. d'Inst.*, 1884, t. A (diam. m. 0,15).

(3) Si v. Picard, op. cit.

(4) *Arch. Zeitung*, 1870, t. 28 — Smith, IV, F. 452 (Londra - Museo Britannico).

giovine cacciatore seduto su di un mantello in attitudine pensierosa con doppio giavellotto nella destra e col cane accanto. Lo schema e il sentimento della figura rivelano una derivazione dall'arte attica del secolo IV, ma tale derivazione è lontana, mediata, poichè le forme sono sciatte e pesanti. Questo monumento ceramico, che ha analogia coi *pocula* iscritti, pare che debba parimenti attribuirsi all'ambiente campano.

Accanto a questa duplice corrente di pittura ceramica su fondo nero, e greca ed apula con la tarda derivazione campana dei *pocula*, da ricollegarsi con la già scomparsa pittura a figure rosse, si avverte la presenza di altri prodotti, in cui si constata quasi la sopravvivenza della vieta tecnica a figure nere su fondo chiaro, tecnica andata in disuso alla fine del sec. VI, ma non mai scomparsa del tutto, come si vide a proposito delle anfore panatenaiche e dei vasi del Cabirion. Per questi prodotti ceramici a fondo chiaro possiamo distinguere due serie: la serie a decorazione policroma e quella a decorazione ad un solo colore scuro, la quale ultima serie a maggior rigore si può considerare come la pretta persistenza della vetusta tecnica a figure nere.

Fig. 352. — *Poculum* trovato a Vulci.
da *Ann. d. Inst.*

Nei prodotti a decorazione a più colori osserviamo prima di tutto un gruppo di vasi, rappresentato in special modo da una delle due categorie principali, contemporanee tra di loro, della ceramica detta di Hadra dalla vasta necropoli tolemaica nelle vicinanze di Alessandria (secolo III), d'onde sono usciti in maggior abbondanza i vasi di questa determinata produzione. Questi vasi di Hadra [1] sono ricoperti di un sottile strato di latte di calce, su

(1) Si v. Breccia, *Catal. du Musée d'Alexandrie, La necropoli di Sciatbi.* p. 25, serie *g* — Pottier, *Mon. et Mém. Piot,* XX, 1913, p. 175 e segg. — Dugas, p. 654.

cui sono espressi gli ornati in bianco, in rosso, in violetto e forse in verde. E tali ornati sono ghirlande, fascie, pezzi di armatura (corazze, scudi, spade), teste gorgoniche, nè mancano le figure umane. Talora in alcuni esemplari la decorazione floreale è a rilievo con lamelle di bronzo e con strati di terracotta.

Parallela a questa produzione tolemaica è quella italiota, dovuta specialmente a fabbriche canosine (1), in cui sono peculiari le forme di anfore allungate e di *askoi*, in cui la pittura è condotta a colori vivaci, ma deboli, rosa, rosso, azzurro su di uno strato di calce bianca, ma in cui in modo barocco sono profuse le statuette ed i rilievi, sicchè meglio questi prodotti canosini debbono essere collocati nella serie dei vasi a decorazione plastica.

Fig. 353. — Interno di coppa: figura di cacciatore (Londra - Museo Britannico).
da Rayet e Collignon.

È questa produzione una lontana, pallida reminiscenza di quanto potè e seppe raggiungere l'arte ceramica attica in tempi migliori, durante il sec. V, nella tecnica a pittura su fondo bianco, cioè nelle *lekythoi* e nelle tazze e piatti noti a noi in special modo dalla firma di Sotades. Un *kàntharos* di provenienza italiana (2) (fig. 354) ci si presenta, in modo analogo alla brocca ruvestina con l' Eros della produzione a figure dipinte su fondo nero, come il legame di congiunzione tra la ceramica attica propriamente detta e quella ellenistica italiota. Vi è tuttora purezza di forme ed accurata è la tecnica, mentre le due figure che adornano le pareti del vaso, un efebo ignudo con torcia accesa e con *tympanon* abbassato ed una donna con specchio nella destra ed un cofano nella sinistra, ben dimostrano la loro appartenenza al repertorio figurato proprio dei vasi apuli della seconda metà del secolo IV.

In alcuni prodotti al fondo bianco è sostituito un fondo a colore o azzurro o violetto, di facile deperimento. Si può citare a tal uopo un'anfora da Cuma (3) che, mentre sul ventre reca i residui di una scena, nella quale

(1) Rayet e Collignon, p. 337 e segg. — Picard, *B. C. H.*, XXXV, 1911, p. 206 — Pottier, *Mon. et Mém. Piot*, XX, 1913, p. 175 e segg. — Iatta, *Roem. Mitt.*, XXIX, 1914, p. 90 e segg. — Dugas, p. 655.

(2) *Mon. et Mém. Piot*, XX, 1913, t. XI, in alto (Parigi - Museo del Louvre; già a Roma - coll. Campana.

(3) *Mon. dei Lincei*, XXII, t. CXIX e CXX (Napoli - Museo Nazionale).

si è voluto riconoscere il mito di Atteone, ed un grande capo muliebre, sul coperchio ha per decorazione quattro figure di Nereidi su ippocampi e pistrici.

Una apparizione isolata nel campo della ceramica sembra costituita da pochi vasi e da parecchi frammenti di età ellenistica provenienti da Centuripe (od. Centorbi) in Sicilia [1], in cui è il connubio del rilievo di carattere architettonico e policromo con la decorazione pittorica a figure espresse con colori non verniciati su di uno strato bianco di calce. Si tratta di una produzione locale, dovuta cioè alla piccola città sicula di Centuripe, in cui ebbe floridezza in età ellenistica la industria coroplastica, a cui questa ceramica a pittura, ma specialmente a rilievo, si ricollega.

Fig. 354. — *Kantharos* ellenistico (Parigi - Museo del Louvre).
da *Mon. et Mém Piot.*

La seconda categoria dei vasi detti di Hadra [2] e cioè le idrie funerarie di questa necropoli rappresentano una fase di stanca degenerazione della tecnica a figure nere. Si tratta di vasi che hanno servito da ossuari; in essi la decorazione è a colore nero o marrone o anche violetto nel fondo giallastro dell'argilla. Tale decorazione è di solito riportata in fascie, le quali sono distribuite sul collo, sulle spalle del vaso e sulla parte più espansa del ventre che corrisponde all'altezza delle anse; di solito questa ultima e più importante zona è divisa in due riquadri. I motivi ornamentali sono desunti dal mondo vegetale: palmette, viticci, rosette e rami di vite e di edera; talora sono espresse forme animali come delfini, uccelli, cavalli alati; non mancano i busti o le

(1) Orsi, *Not. d. Scavi,* 1912, p. 420 e seg. — Pace, *Ausonia,* VIII, 1913, p. 27 e segg. e *Mem. dei Lincei,* 1917, p. 602 e segg.

(2) Pagenstecher, *Am. J. Arch.*, 1909, p. 287 e segg. e *Bull. de la Soc. Arch. d'Alexandrie,* 1912, p. 236 e segg. — A. Reinach, *Mon. et Mém. Piot,* XVIII, 1911, p. 60 e seg. — Breccia, *Catal. du Musée d'Alexandrie, Iscrizioni greche e latine,* p. X e n. 187-226 e *La necropoli di Sciatbi,* serie *d,* n. 65-86 — Dugas, p. 654.

figure intiere umane, ed appaiono anche vere scene, di combattenti in ispecie, che per le negre ombre espresse ci ricordano lontanamente le scene di battaglia sui vasi arcaici a figure nere, mentre più da vicino rammentano le scene agonistiche sui rovesci delle anfore panatenaiche del secolo IV. Ma le forme umane in questi prodotti sciatti, dozzinali raggiungono un grado massimo di schematizzazione e le figurine assumono pur nella disinvoltura delle mosse quasi una incorporeità geometrica.

Parecchie di queste idrie di Hadria recano il nome dei defunti, le cui ceneri esse racchiudevano, e recano anche la data dei funerali, sicchè lo studio di queste iscrizioni, che si estendono dal 284 al 239 a. C., ci offre una base sicura per poter fissare la produzione di questa singolare ceramica ellenistica di Egitto in gran parte nella prima metà del secolo III.

Fig. 355. — *Lagynos* ellenistico da Atalante (Atene - Museo Nazionale Archeologico).
da Nicole.

Ma posteriori manifestazioni della ceramica dipinta greca si posseggono in una serie di vasi, nei quali è predominante, se non esclusiva, la forma cosiddetta di *lagynoi* (1), che corrisponde alla nostra bottiglia da vino e che è passata alla nomenclatura latina col nome di *lagaena* (fig. 355). Un recipiente di tal forma era tenuto stretto con trasporto amoroso dalla figura di vecchia ebbra nella opera statuaria dovuta allo scultore ellenistico Mirone e che noi conosciamo attraverso due copie marmoree e varie riduzioni coroplastiche (2).

Recentemente di questi *lagynoi* è stato proposto un elenco che comprende 123 esemplari, che dalla seconda metà del secolo III discendono sino agli ultimi anni avanti la êra volgare, poichè, se molti frammenti di *lagynoi*

(1) Si v. lo studio di assieme di Leroux, *Lagynos*, 1913; cf. Picard, *Revue Arch.*, 1913 p. 161 e segg. — Dugas, p. 655.

(2) Si vedano le due statue in Brunn-Bruckmann, t. 394 (Monaco - Glittoteca) e in *Capitolino museum, Catalogue, Galleria*, 8 (Roma - Museo Capitolino); per le terrecotte si v. Winter, *Die Typen der fig. Terrakotten*, II, p. 468, 8; si cf. *Ephem. arch.*, 1891, t. 10.

si sono rinvenuti in strati archeologici di Delo ellenistica, che non risalgono al di là del 100 a. C., cinque *lagynoi* provengono dal naviglio romano naufragato presso Cerigotto circa l'anno 30 a. C. Si è ammesso che le origini del modello ceramico del *lagynos* si debba ricercare nell'oriente ellenico e che forse uno dei centri principali di fabbricazione sia da collocare in un'isola dell'arcipelago egeo; ma è pur ammissibile che molte siano state le fabbriche in luoghi diversi durante la lunga serie di anni in cui fu di moda tale tipo di vaso.

Su di un rivestimento bianco latteo e lucido sono espressi gli ornati con un color nero, che sotto l'azione del fuoco assume sfumature in bruno rosso e in rosso pallido. Il genere di ornamentazione è sobrio e leggero ed è in principal misura riserbata alla decorazione la superficie pianeggiante o leggermente convessa delle spalle. I motivi sono di due qualità, come del resto in modo prevalente ci appaiono nella produzione ceramica ellenistica: o sono lineari, oppure, e più spesso, sono naturalistici, siano desunti dal mondo vegetale e da quello animale, siano riproducenti oggetti come lire, corone di edera, anfore, maschere con chiara allusione alle gioie dei conviti, ove appunto il *lagynos* serviva a contenere il dolce liquore, dono di Dioniso.

Tanto ai *lagynoi* come ai vasi alessandrini a fondo bianco si ricollegano alcune *oinochoai*, che sembrano peculiari degli strati ellenistici della Tunisia [1]; tale legame è evidente sia per la tecnica che per la decorazione di pretto carattere vegetale.

Più si discende col tempo, più questi *lagynoi* perdono il loro carattere di prodotti di arte industriale ed appaiono sempre più dozzinali e sciatti, sì da costituire la documentazione di una industria per gli usi quotidiani della vita, senza la menoma pretesa di arte. Perciò, a rigor d'indagine, si può affermare che la lunga agonia, per così dire, della pittura vascolare greca, iniziatasi negli ultimi decenni del sec. IV, ha fine nella pienezza del periodo *ellenistico*, verso gli ultimi decenni del sec. III. Tuttavia dai prodotti fittili, che costituiscono ormai il vasellame più povero e meschino, non sparisce la decorazione espressa coi colori: per esempio, si è constatato che in Egitto la pittura su vasi di argilla continua durante la dominazione romana. Così i sepolcreti della città di Antinoe, fondata sotto Adriano dopo l'anno 132, ci hanno fornito parecchi esemplari di una ceramica dipinta [2] di due diversi caratteri, o con un sottilissimo strato bianco, su cui sono stati condotti disegni

---

(1) Pottier, *Mon. et Mém. Piot*, XX, 1913, p. 170 e segg.; si cf. Dugas, p. 655.

(2) Pottier, op. cit., p. 177 e segg. — Dugas, p. 655.

monocromi, o con uno strato bianco più denso con ornati a colori verde rosso, nero. A questa ceramica dipinta romana dell' Egitto si riannodano da un lato prodotti vascolari di civiltà ormai copta, dall'altro esemplari di industria vasaria provenienti dall'Asia Minore e che già toccano la età bizantina.

Ma tutto questo materiale non può, nè deve essere preso in speciale considerazione, costituendo esso una postuma, degenerata manifestazione pittorica, una debolissima eco di quanto la pittura in età migliori seppe gloriosamente esprimere nell'adornamento di un vasellame dalle vaghe, eleganti forme, dalla tecnica e accurata e raffinata.

CAPITOLO NONO

Vasi fittili a figurazioni plastiche e a rilievo.

COME ad integrazione del quadro che abbiamo cercato di tracciare della pittura vascolare ellenica, sarà opportuno fare cenno sommario di prodotti ceramici o foggiati a forme plastiche o provvisti di decorazione a rilievo. Alcuni di questi prodotti già furono presi in esame nei vari capitoli concernenti le varie fasi di sviluppo per cui passò la pittura su vasi.

Così nel periodo pre-ellenico non si passarono sotto silenzio i vasi antropoidi di Hissarlik (2° strato) e i vasi ciprioti, che da tempi vetusti discendono giù agli inoltrati tempi storici ed in cui si constata la presenza di figurine accessorie. Plasticamente foggiati come di volatili sono anche i beccucci di brocche uscite alla luce da varie località orientali di Creta, delle quali brocche una si addusse a mo' di esempio.

È stato ripetutamente osservato [1] come in età remota, nei primitivi e più rudi strati di cultura, fosse concetto comune a varie stirpi la idea di adibire per gli usi della vita di preferenza vasi in forma di animali, quasi con carattere magico, come se questi recipienti teriomorfi servissero a simboleggiare gli animali veri e propri e fossero di buon augurio per la prosperità del focolare domestico. In una parola, anche nella vita quotidiana avrebbe avuto vigore quel concetto che prevaleva nelle pratiche religiose, in cui era tendenza a rendere simili sè stessi o gli oggetti del culto, per quanto fosse possibile, alla divinità, la quale solo in corso di tempo spogliò il suo primitivo aspetto teriomorfo per assumere quello antropomorfo.

Invero anche nei lontani tempi della civiltà elamitica [2] e della civiltà predinastica dell' Egitto [3] appare la preoccupazione di dare agli strumenti,

---

(1) Reinach S., *Cultes, mythes et réligions*, I, p. 86 e p. 125 — Pottier, *Diphilos*, 1909, p. 16 e segg. — Dugas, p. 656.

(2) *Mémoires de la Délégation en Perse*, XIII, t. XXXVII e XXXVIII; si cf. Dugas, ivi.

(3) Capart, *Les débuts de l'art en Égypte*, p. 102, fig. 69-70, p. 147 e seg., p. 184 fig. 136; p. 186, fig. 137; si cf. Dugas, ivi.

agli arredi famigliari qualche cosa di animato, e specialmente in queste due remote civiltà sono notevoli le forme di bestie assunte dai recipienti o di argilla o di metallo, di bestie o di uso domestico o di carattere sacro. Non solo, ma anche negli strati più antichi di queste civiltà fa l'apparizione sua nelle sagome vascolari la figura della donna; la frequenza sempre più accentuata di questa figura è stata spiegata (1) col fatto che la donna sarebbe il simbolo della ricchezza famigliare, come elemento precipuo della ricchezza produttiva, come garanzia contro i mali. Ma altre idee poteva suscitare la figura muliebre, ed invero anche sotto aspetto di donna poteva essere concepita la divinità.

Fig. 356. — *Rhyton* a forma di toro da Psira (Candia - Museo).

da Seager.

Ad ogni modo a queste idee religiose o, piuttosto, superstiziose si dovrebbero i vasi antropomorfi di Hissarlik nella Troade, di Yortan nella Misia, di Cipro, nelle quali località appaiono anche vasi teriomorfi (scrofa e porcospino (2)).

Di questi recipienti a forme umane muliebri si può riconoscere una derivazione schematizzata in alcune di quelle *oinochoai* dipinte, a becco rovescio, che sono peculiari delle Cicladi ed in cui i bitorzoli sull' inizio del ventre, rappresentando le mammelle, sono i residui ultimi di una primigenia figura femminile.

Nella civiltà cretese-micenea seguitano a prevalere questi concetti, ma, mentre rare divengono le forme umane, in cui appaiono anche quelle maschili, frequenti invece sono le forme bestiali, in cui prevale il toro, l'animale essenzialmente sacro delle credenze pre-elleniche. È la piena espansione di quella forma speciale di vaso chiamato *rhyton*, che doveva servire nelle libazioni sacre e nei conviti e che verrà ripreso con singolare fortuna dall'arte

---

(1) Si v. Dugas, ivi.

(2) Per Hissarlik si v. Rayet e Colli non *Hist. de la céram. grecque*, p. 6 — Pottier, I, p. 74 e segg. — Perrot e Chipiez, VI, fig. 390 e segg. — Walters, I, p. 256 e segg. — Per Yortan si v. Collignon, *C. R. Acad. Inscript. et Belles Lettres*, 1901, p. 815. Per Cipro si v. Perrot e Chipiez, III, p. 692 e segg., fig. 498 e segg. — Pottier, I, p. 89 e *Diphilos*, p. 16.

ceramica attica della fine del secolo VI e dello inizio del secolo successivo. Due *rhytà* possiamo addurre, in cui appunto appaiono quelle forme taurine, che nella loro vigorosa espressione ammiriamo in altri prodotti di arte cretese, specialmente nei rilievi delle due tazze auree di Vaphiò (1): un *rhyton* è a forma intiera di toro e proveniente da Psira (fig. 356) (2); l'altro è a forma di testa e proviene da Gurnià (fig. 357) (3) ed in esso pare di avvertire la lucentezza del nero occhio selvaggio e l'umidore delle froge dilatate. Ma di fronte agli esemplari pre-ellenici di *rhytà* di argilla, assumono una importanza ben maggiore i *rhytà* di altro materiale, o di steatite nera, nella quale pietra tanto si compiacquero gli artisti cretesi di foggiare recipienti di nobile metallo, oro od argento, tra cui spiccano i due esemplari di Micene a testa di leone di lamina aurea o a testa di toro di lamina argentea con particolari di altri metalli (4).

Fig. 357. *Rhyton* a forma di testa di toro da Gurnià (Candia - Museo). da Dussaud.

Ai più tardi tempi pre-ellenici appartengono invece i *rhytà* di terra smaltata che sono usciti dalla necropoli cipriota di Enkomi (5). Le forme sembrano preludere, sia pur lontanamente, a quelle dei *rhytà* attici dei sec. VI e V; vi sono invero *rhytà* a testa di ariete e a testa equina con pastosità di trattamento e non mancano anche le teste umane; così in un esemplare da Enkomi (fig. 358) (6) vediamo un capo femminile, sormontato da un alto *polos* che denota una essenza divina. Negli occhi largamente aperti e sporgenti ed inespressivi, nel naso

(1) *Ephem. arch.*, 1889, t. IX (Atene - Museo Nazionale Archeologico).

(2) Seager, *Excavations on the island of Pseira*, t. IX in *Anthrop. Publications of the Univ. of Pennsylvania*, III, 1901 (a Candia - Museo).

(3) Boyd-Havves, *Gournià, Vasilikì and other prehistoric sites on the isthmus of Hierapetra*, 1908, t. I (a Candia - Museo).

(4) Karo, *Jahrbuch*, XXVI, 1911, p. 249 e segg.

(5) Sulla necropoli di Enkomi si v. Murray, Smith, Walters, *Excavations in Cyprus*, 1900, e per l'età di Enkomi si v. Poulsen, *Jahrbuch*, XXVI, 1911, p. 215 e segg.

(6) Dussaud, *Les civilisations préhelléniques*, fig. 177 (Londra - Museo Britannico); si cf. Poulsen, op. cit., p. 235.

a punta e nella bocca male disegnata si constata una inferiorità palese di fronte al trattamento delle forme animalesche, inferiorità che è fenomeno comune, per quanto concerne la rappresentazione dell'uomo, a tutti gli altri rami dell'arte figurata dell'età preellenica.

Fig. 358. — *Rhyton* a forma di testa muliebre da Enkomi (Candia - Museo).

da Murray.

Se passiamo alla ceramica a rilievi ci imbattiamo nella civiltà cretese in una serie numerosissima di grandi recipienti o *pithoi*, (fig. 359) che sono venuti alla luce in maggior quantità dai magazzini dei palazzi principeschi di Cnosso e di Festo (1). Sono vasi di grande mole, talora di proporzioni superiori a quelle dell'uomo ed erano destinati a contenere olii o altre derrate. Non sono rare le decorazioni a zone ben delimitate l'una dall'altra da fascette, mentre nell'interno di ciascuna fascia sono bugne e strisce rilevate ad imitazione di corde, di quelle corde che occorrevano per sollevare sì grandiosi recipienti. Vedremo come tal genere di vaso rimase in uso nell'arcaismo dell'arte ellenica, non più con semplici decorazioni geometriche, ma anche con rappresentazioni figurate bestiali, mostruose ed umane.

Ma in alcuni prodotti cretesi più raffinati vi è l'associazione del rilievo, e della pittura. L'esemplare che qui s'adduce, proveniente da Cnosso, (fig. 360) (2) è adorno di palmette stilizzate, sebbene vagamente mosse; è

(1) Fabricius, *Ath. Mitt.*, 1886, p. 144 e segg. (*pithoi* di Cnosso) — Perrot e Chipiez, VI, fig. 460 e seg. (id.), p. 251 e segg. (*pithoi* di Hissarlik) – *A. B. S.*, VIII, 1899-900, p. 11 — IX, 1900-01, p. 39 — Dörpfeld, *Troja und Ilion*, I, 1902, p. 315 e segg. (*pithoi* di Hissarlik) — Schmidt, *Heinrich Schliemann's Sammlung Trojanischer Altertümer*, 1902, p. 130 e segg. (id.) — Pernier, *Mon. dei Lincei*, XIV, 1904, c. 146 e segg. (*pithoi* di Festo) — Walters, I, p. 152 e segg. — *Iahreshefte*, X, 1908, p. 81 e segg. — Rizzo, p. 88 — Dussaud, op. cit., fig. 25 — Dugas, p. 659 — Courby, *Les vases grecs à reliefs*, p. 8 e segg.

(2) Rizzo, fig. 51 — Courby, op. cit., t. I, *a* (Candia - Museo).

esso un prodotto della fase di ceramica cretese, che si è caratterizzato col nome di ceramica del Palazzo o dello stile architettonico.

La produzione dei vasi configurati s' interrompe durante il periodo dell'arte geometrica in cui, come si è visto a suo luogo per tre esemplari, alcune parti dei vasi sono talora espresse plasticamente. Così nel coperchio di una *oinochoe* del Dipylon è raffigurato un uccello palustre ; così nel coperchio di una pisside, pure del Dipylon, sono tre cavallucci a tutto tondo ; così infine in una *oinochoe* rodia si ha la forma plastica di un serpente. Ed uccelli palustri, cavalli, serpenti costituiscono il repertorio di decorazione plastica di questa ceramica geometrica, a cui si aggiungono, per due esemplari inediti [1], le figure assai schematiche del tipo della donna piangente.

Fig. 359. — *Pithos* di Cnosso (Candia - Museo).
da *Ath. Mitt.*

Ma la coroplastica applicata ai vasi risorge nel periodo orientalizzante con aspetti nuovi e molteplici. Prima di tutto, se rivolgiamo la nostra attenzione al rilievo applicato a vasi, troviamo in varie località una ricca produzione di grandi vasi, sia per uso funebre, sia per uso della vita, in cui le rappresentazioni a rilievo completamente corrispondono alle manifestazioni dell'arte pittorica ceramica, sia del periodo orientalizzante che del periodo successivo jonico.

Sono di peculiare importanza i grandi anforoni beotici adorni di figure a rilievo [2], i quali si ricollegano per un certo rispetto alla tradizione dei grandi vasi del Dipylon, perchè essi pure dovevano servire alla decorazione esterna di tombe. Il carattere orientalizzante di questi prodotti coroplastici è chiaramente espresso dal genere delle rappresentazioni che sono già di contenuto mitico (mito di Perseo e della Gorgone), ma che esibiscono anche le solite frise zoomorfe e le processioni di cavalieri e di dame.

---

(1) Si cf. Dugas, p. 657 (Parigi - Museo del Louvre).

(2) Wolters, *Ephem arch.*, 1892, p. 213 e segg. — De Ridder, *B. C. H.*, 1898, p. 439 e segg. e p. 497 e segg. e *Mélanges Perrot*, p. 296 e segg. — Pellegrini, *Studi e Materiali di Archeologia e Numismatica*, I, 1899, p. 114, n. 80 — Perrot, IX, p. 164 e segg. — Dugas, p. 659 — Courby, op. cit., p. 66 e segg.

L'esemplare di maggiore importanza è quello che qui si adduce, proveniente dalle vicinanza di Tebe (fig. 361) (1). Come nell'anfora di Netos, così qui i manichi sono pieni, ma la pienezza qui non è totale; come nell'anfora di Netos anche qui la decorazione è limitata ad una sola parte. Mentre nella zona sulla parte superio e del ventre sono figure di cerbiatti e di cervi pascenti, sì da rammentare quanto si compiacque di esprimere contemporaneamente in special modo la pittura ceramica rodia, nel lato anteriore del collo è una scena di carattere sacro, che rammenta quanto è esibito in una pittura di anfora beotica contemporanea. Al centro è una figura di dea di fronte con le braccia alzate simmetricamente e coi piedi di profilo a sinistra; il suo corpo, in modo conforme a parecchie figurine fittili beotiche, indossa un grande abito campanulato. Due personaggi di proporzioni minori sostengono la dea abbracciandola alla cintura e due leoni ai fianchi rampanti ruggiscono verso la dea, la quale certamente è una *pòtnia theròn*, forse la Demeter beotica o la Artemis Ilizia. Poichè si è voluto vedere nel gruppo della dea sostenuta dai personaggi minori una partoriente, la quale spiegazione è da escludere, sia pel vestito della dea, sia per la sua positura, sia infine per la mossa delle braccia dei personaggi minori. Questi sostengono la dea simboleggiando manifestamente la loro dedizione, il loro servaggio al nume. Anche qui, come nell' anfora beotica citata, i caratteri del culto pre-ellenico sono fedelmente conservati, come si può desumere da rappresentazioni sacrali cretesi-micenee, specialmente da anelli-sigilli, di cui può essere addotto uno da Cnosso (2), nel quale una divinità femminile è tra due belve rizzate. Si tratta di curiose sopravvivenze in pieno secolo VII, al quale secolo risale l'anforone qui esaminato.

Fig. 360. — Vaso a rilievo policromo da Cnosso (Candia - Museo).
da Drerup, *Omero*.

(1) *Ephem. arch.*, 1892, t. 8-9 — Collignon e Couve, n. 466 (Atene - Museo Nazionale Archeologico, m. 1,20).

(2) *A. B. S.*, VII, p. 26, fig. 9 (Candia-Museo).

Accanto agli anforoni beotici sono da menzionare altri vasi di grandi dimensioni, adorni essi pure di rilievi figurati [1]. I centri maggiori di questo tipo di vasi sono Creta, ove si ha per tale rispetto quasi una reviviscenza delle tradizioni pre-elleniche (fig. 362), Rodi con le coste vicine dell'Asia Minore, l'Attica e Sparta.

Fig. 361. — Anforone a rilievo beotico (Atene - Museo Nazionale).

da *Ephem. Arch.*

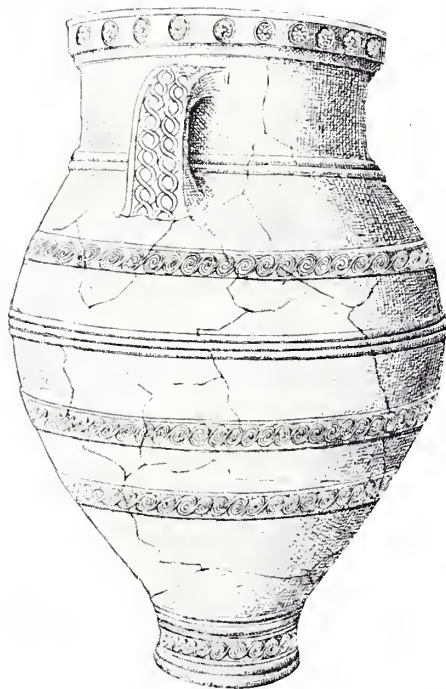



Fig. 362. — *Pithos* proveniente da Prinias in Creta (Candia - Museo).

da *Annuario della Scuola Italiana.*

Noto da molti anni è il frammento di un *pithos* da Camiro (fig. 363) [2], in cui con schemi tuttora rigidamente geometrici è a stretta fascia rappresentata una serie di centauri alternantisi con figure umane, quelli impugnanti

(1) Pottier, *B. C. H.*, 1888, p. 491 e segg. e *Mon. pb. par l'ass. des Études grecques*, 1888, p. 43 e segg. — Dümmler, *Ath. Mitt.*, 1896, p. 229 e segg. — Pottier, II, p. 384 — Pellegrini, op. cit., p. 113 e segg. — Savignoni, *American Journal of Archäology*, V, 1901, p. 404 e segg. (esemplari cretesi) — Wace, *A. B. S.*, XII, 1905-06, p. 292 — Graindor, *Revue arch.*, 1905, p. 286 e segg. — Walters, I, p. 496 e segg. — Perrot, IX, p. 162 e segg. — Pernier, *Annuario della R. Scuola Archeologica Italiana*, I, 1904, p. 65 e segg. (esemplari di Priniàs) — Dugas, p. 659 — Courby, op. cit., p, 35 e segg.

(2) Salzmann, *Nécropole de Camiros*, t. 25 (Londra - Museo Britannico).

arbusti, queste la bipenne: è una assai primitiva rappresentazione di centauromachia. Il frammento di Camiro anche, e specialmente per la decorazione spiraliforme e per la tecnica a piani del tutto piatti, fu avvicinato [1] alla produzione artistica micenea, suscitando esso chiaramente il ricordo delle stele funebri del recinto funerario di Micene [2]. Si tratta in realtà di una manifestazione di un'arte geometrica, ma ormai orientalizzante.

Fig. 363. — Frammento di *pithos* da Camiro (Londra - Museo Britannico).

da Salzmann.

Da Datscha nella Caria uscirono alla luce altri frammenti di *pithoi* consimili a quelli di Camiro; uno di questi frammenti reca, oltre a zone con ornati e ad una zona con bighe, una rappresentazione del tutto analoga a quella della centauromachia di Camiro [3].

Arte più sviluppata palesa un frammento dell' acropoli di Atene (fig. 364) [4], in cui per mezzo di un cilindro a rappresentazione ad incavo è ripetuto lo schema del guerriero che sale sul carro tirato da due cavalli, in cui è già l'auriga dalla lunga veste: è lo schema che frequente s' incontra nella pittura ceramica contemporanea, in special modo corinzia, e che vedemmo applicato all'eroe Amfiarao nel ben noto cratere corinzio, che da questo personaggio prende nome. Al di sopra del carro è uno scorpione; anche questo è un tratto comune alla pittura ceramica e specificatamente ha il suo riscontro negli animali che riempiono gli spazi tra figura e figura nel medesimo cratere. È qui una allusione alla corsa degli *apobatai*? [5]

---

(1) Milchhöfer, *Die Anfänge der Kunst in Griechenland*, p. 73 e segg. (ivi alla fig. 47 è edita la stele di Micene, alla fig. 48 il frammento di *pithos* di Camiro).

(2) Schuchhardt, *Schliemann's Ausgrabungen*, fig. 152-157.

(3) *Ath. Mitt.*, XXI, 1896, t. VI (Atene - Museo Nazionale Archeologico).

(4) *B. C. H.*, 1888, p. 493 (Atene - Museo dell'Acropoli).

(5) Si v. Ducati, *Rendiconto della R. Acc. di Bologna*, S. II, V, 1921, p. 78 e seg.

Ma superiorità artistica ben maggiore è nelle scene a rilievo di un *pithos* della Laconia (fig. 365) [1], in cui si esplica in tutta la ricchezza sua lo stile jonico compiutamente evoluto, quale possiamo ammirare in opere insigni, come una lastra di terracotta, forse dall'Italia meridionale [2], come i rilievi marmorei da Brussa e da Cizico [3], come la biga bronzea di Monteleone [4]. Il tema del guerriero che sale sulla biga è trattato sulle spalle del vaso, ma con una nobiltà, con una accuratezza di stile e con una plasticità di forme, dinanzi a cui risulta meschino assai il frammento dell'acropoli di Atene. Nel collo del vaso è impegnata una vivacissima zuffa di due coppie di guer-

Fig. 364. — Frammento di *pithos* dall' acropoli di Atene (Atene - Museo dell' Acropoli).
Alinari.

rieri su di un caduto; per le forme grosse e molli questi guerrieri si distaccano del tutto da quelli che, in analoghi motivi di lotta su di un ferito o su di un morto, adornano i posteriori vasi attici a figure rosse di stile severo.

Si è osservato [5] che per parecchi caratteri tutti questi prodotti ceramici a grandi proporzioni sembrano ricondursi a prototipi metallici e si è pensato

(1) *A. B. S.*, XII, 1905-06, t. IX (Sparta - Museo); la scena è completata con un frammento da Magoula, ora a Parigi nella Biblioteca Nazionale, edito in Le Bas, *Voyage archéologique*, *Mon. figurés*, t. 105 (De Ridder, n. 166; cf. Courby, op. cit., p. 89 e segg.),

(2) *Gazette arch.*, 1883, t. 49 — Babelon, *Cabinet des antiques* (Parigi - Biblioteca Nazionale).

(3) Da Brussa, *B. C. H.*, XXXIII, 1909, t. 7 (Brussa - Museo); da Cizico, *B. C. H.*, XVIII, 1894, t. 7 (Costantinopoli - Musei Imperiali Ottomani).

(4) Brunn-Bruckmann, *Denkmäler*, t. 586-87 (Nuova York - Museo Metropolitano d'Arte).

(5) Pottier, II, p. 385; si v. invece Courby, op. cit., p. 109 e segg.

di conseguenza alle fastose offerte che ricevette durante i secoli VII e VI il santuario delfico da parte dei ricchissimi dinasti dell'Asia Minore, Mida, Gige, Aliatte, Creso, offerte che consistevano anche in aureo vasellame, talora di mole e di peso stupefacenti. Sicchè si è concluso che nulla può meglio suscitare la idea o il ricordo dei cosidetti *Gygades,* come Erodoto (I, 14) chiama i doni votivi di Gige, delle grandi anfore fittili a rilievo, a noi pervenute in gran parte in minuti frammenti. Ma pare più plausibile riconoscere in questi vasi a rilievo non tanto la eco dei contemporanei vasi di oro, di argento e di bronzo, quanto il mantenimento di una tradizione vetustissima nel mondo ellenico, di una ceramica a grandi giarre, quali ci appaiono nei palazzi pre-ellenici cretesi, e a grandi anfore dipinte, eseguite a scopo funerario durante il periodo dell'arte geometrica. Ed in realtà questi *pithoi,* queste anfore dei periodi orientalizzante e jonico seguitano ad essere destinate o a scopi pratici della vita o a scopi funerari, come simboli di sepolcri. Se non che oltre a questi usi talora questi vasi poterono servire come doni votivi nei santuari, doni votivi di certo assai più modesti di quelli metallici di potenti principi, ma che palesavano in egual misura la stessa corrente di arte esplicantesi in due manifestazioni l'una dall'altra indipendente, quella del rilievo metallico e quella del rilievo fittile, dovuta la prima ai toreuti, la seconda ai ceramisti o, meglio, ai coroplasti.

Fig. 365. — *Pithos* frammentato da Sparta (Sparta - Museo). da *Annual of Brit. Sch.*

La brocchetta cretese, il piccolo ariballo Macmillan da Tebe proto-corinzio, la *oinochoe* a testa di grifone da Egina sono i monumenti di ceramica che si addussero nei quali, accanto alla decorazione pittorica, tutt'altro che tra-

scurabile, vediamo plasticamente espressa la imboccatura del recipiente a testa muliebre nel primo vaso, a testa leonina nel secondo, a testa di grifone nel terzo. Ed in tutti i tre vasi si deve ammirare la perizia assai grande con la quale queste parti plastiche sono state modellate nell'argilla, perizia che ha il suo riscontro nella contemporanea produzione in bronzo ed in marmo e che preannunzia quanto saprà poi esprimere l'arte attica di stile severo nei vasi fittili configurati.

Fig. 366. — Parti superiori di *oinochoai* di Nikosthenes (Parigi - Museo del Louvre).

da *Wiener Vorlegeblätter.*

La brocchetta cretese, per la sua sagoma e pel motivo della testa che corona il corpo del vaso, dimostra chiaramente di ricollegarsi con prodotti ciprioti di stile greco-fenicio di consimile tipo [1]. Ma la testa umana, espressa come imboccatura, è pure non rara in quella serie di minuscoli vasi, tra cui uno dei gioielli più preziosi è il suddetto ariballo Macmillan.

Come si può desumere da due esemplari di ceramica jonica che esaminammo, cioè dal lebete di Naucrati e dalla pisside di Clazomene, è un motivo proprio delle varie manifestazioni di questa ceramica la espressione di piccole teste umane a rilievo attaccate alla superficie di vasi, per lo più alla saldatura dei manichi. Tale motivo è introdotto anche nella ceramica attica della seconda metà del secolo VI dal ceramista jonicizzante per eccellenza, cioè da Nikosthenes, come si può constatare in due *oinochoai* (fig. 366) con testa virile l'una, muliebre l'altra, il di sotto della imboccatura [2]. Ma tale motivo non ha fortuna e non viene più oltre sviluppato nella ceramica attica, mentre risorge poi, applicato alle grandi anse, a foggia di maschere nelle grandiose anfore a volute della ceramica apula del secolo IV.

Ora dai vasetti dei periodi orientalizzante e jonico con alcune parti rese plasticamente breve è il passo ai vasetti plasmati in ogni parte loro. Come forma intermedia possiamo considerare alcuni vasi non dipinti a vernice;

---

(1) Perrot e Chipiez, III, fig. 503 e 504, t. IV, si cf. Dugas, p. 657.

(2) Klein p. 66, n. 50 e 51 — *Wiener Vorlegeblätter,* 1890-91, t. IV, 1, 2 — Pottier, F. 116 e 117 — Nicole, p. 17, n. 52 e 53 (Parigi - Museo del Louvre).

parecchi esemplari sono a noi noti (fig. 367), [1] nei quali si imita il tipo del cosiddetto *alabastron*, ma in cui la parte superiore è foggiata a busto femminile, con un braccio ripiegato sul petto con la offerta e con l'altro disteso lungo il fianco, nello schema cioè ovvio nelle opere plastiche, esibenti esseri muliebri, della prima metà del secolo VI. La provenienza della maggior parte di questi *alabastra* fittili è la Etruria, ma tre di essi provengono da Rodi ed è ovvio ascrivere a questa isola industre la fabbricazione loro. E in Rodi saranno stati eseguiti, secondo ogni verosimiglianza, altri vasi configurati pure senza pittura a vernice. Data la frequenza dei rinvenimenti, rodii sarebbero pure i piccoli recipienti (fig. 368) [2] del tipo della donna stante e nel solito schema delle braccia, come nei suddetti *alabastra*, e con l'attributo della colomba, sia nella varietà della figura intiera che in quella del semplice busto. E rodio è pure un ariballo [3] a duplice testa, maschile e muliebre, sì da preannunziare vasi a doppia testa dell'arte ceramica attica di stile severo.

Fig. 367. — *Alabastron* a busto muliebre.

Accanto a Rodi possiamo menzionare Samo, la cui produzione di tale genere pare che si identifichi pei suoi caratteri con quella rodia. A fabbrica samia è stato attribuito il tipo di vaso (fig. 369) [4] rappresentante un uomo ignudo, accosciato, come in positura di attesa per servire con la testa alzata, con le mani distese poggiate alle coscie. Si è addotto per questo tipo vascolare il passo di Erodoto (IV, 152), in cui si fa cenno dell' *ex-voto* dei Samii nello Heraion: sotto un cratere bronzeo erano tre colossi pure di bronzo, grandi sette cubiti e ripiegati sulle ginocchia. Si è inoltre riconosciuto

Fig. 368. — *Alabastron* a figura muliebre da Gela (Siracusa - Museo Archeologico).

da *Mon. d. Lincei.*

(1) Winter, *Die Typen der figürlichen Terrakotten*, I, 1903, p. 42; cf. Orsi, *Mon. d. Lincei*, XVII, 1906, col. 265, fig. 201.

(2) Winter, op. cit., I, p. 41.

(3) Poulsen, *Der Orient und die frühgriechische Kunst*, fig. 103 (Londra - Museo Britannico).

(4) L. Curtius, *Ath. Mitt.*, XXXI, 1906, t. XV, p. 174 e segg. (Monaco - *Antiquarium*).

in tale tipo di figurina l'influsso egizio, uno dei tanti influssi che il vecchio Egitto esercitò sulla giovine Grecia e che ci si manifestano in modo così chiaro nella varia documentazione arcaica dell'arte ellenica. E al tipo dell'uomo ignudo inginocchiato fa riscontro il tipo della donna vestita inginocchiata, che ci è nota da esemplari di Rodi, di Tera, di Megara Iblea [1].

Fig. 369. — *Alabastron:* uomo accosciato (Monaco - *Antiquarium*). da *Ath. Mitt.*

Ma si posseggono altre forme di vasetti configurati, che nella varietà loro e nella loro grazia multiforme, la quale bene si adatta al contenuto di soavi essenze odorose, denotano nei coroplasti buon gusto e disciplinata fantasia. Nella maggioranza loro questi vasetti, accuratamente dipinti a vernice [2], debbono essere ascritti a Corinto, alla città dai profumi più raffinati e costosi; ma non debbono tuttavia essere escluse altre fabbriche a Rodi e in altre località dell'Egeo. E così si hanno vasetti a figura umana intiera (donna stante, uomo ripiegato su di sè stesso), a figure mostruose (Sileno accoccolato, Sirena, Sfinge) (fig. 370), a forme bestiali (scimmia accosciata (fig. 371), lepre, ariete, capriolo, aquila, cigno, anatra (fig. 372), civetta (fig. 373), delfino, protome di delfino, protome felina (fig. 374) o taurina, a membra umane (testa di guerriero (fig. 375), testa dell'eroe Eracle, testa di Acheloo, gamba) (fig. 376 e 377), a forma di frutto (pigna, melagrana).

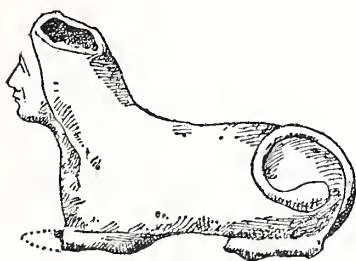



Fig. 370. — Sfinge dalla tomba del figulo di Vetulonia (Firenze - R. Museo Archeologico). da *N. Scavi.*

Alcuni di questi vasetti non sono già di semplice argilla dipinta a vernice, ma sono smaltati in azzurro, in quella tecnica che è chiamata comunemente *faenza egiziana,* e tale tecnica, che tanto è estranea all'industria greca, quanto è frequente nell'industria egizia, ci indica la origine orientale dei vasetti stessi, origine che è comune, come già si ebbe occasione di accentuare,

(1) Winter, op. cit., I, p. 214, 1-2.

(2) Winter, op. cit., I, p. 214, 2, p. 226, 4,5 — Walters, I, p. 492 — Washburn, *Jahrbuch,* 1906, p. 125 e segg. — Dugas, p. 657. — Maximowa, *I vasi antichi in forma di figurine,* I, 1916 (in russo).

alle essenze odorose, a cui è appunto dovuta la estrinsecazione di tal genere di ceramica. Di non lieve importanza al proposito è il finissimo balsamario smaltato da Samo,[1] che rappresenta il deforme dio egizio Bes. I

Fig. 371. — Scimmia accosciata (Monaco – Coll. di Vasi).

da Hackl.

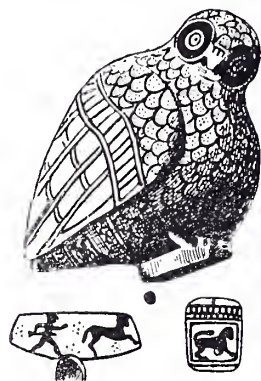
Fig. 372. — *Alabastron* a forma di anatra (Monaco - Coll. di Vasi).

da Hackl.

Fig. 373. — *Alabastron* a forma di civetta dalla Grecia (Monaco - Coll. di Vasi).

da Hackl.

prototipi non saranno stati foggiati da mani egizie, ma da quelle degli industri Fenici a contatto delle millenarie civiltà orientali ed assimilatori

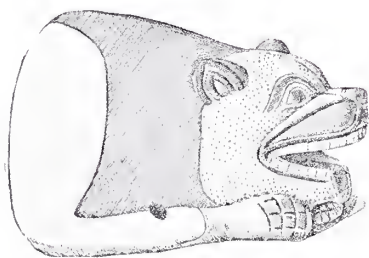



Fig. 374. — Protome felina dalla necropoli del Fusco (Siracusa - R. Museo Archeologico).

da *N. Scavi.*

Fig. 375. — Testa di guerriero dalla tomba del figulo di Vetulonia (Firenze - R. Museo Archeologico).

da *N. Scavi.*

Fig. 376. — Calzare dalla tomba del figulo di Vetulonia (Firenze - R. Museo Archeologico).

da *N. Scavi.*

pedissequi di queste civiltà. Così fenicio è un balsamario da Kos[2] a testa di guerriero galeato con ampie *paragnathides,* che reca due volte ripetuta

(1) Böhlau, *Jahreshefte,* III, 1900, p. 210 e segg., t. VI (Vienna - Museo Nazionale di Storia dell'Arte).

(2) *Gazette arch.,* 1880, t. 28,2 (Parigi - Museo del Louvre); sui balsamari a testa di guerriero si v. Paribeni, *Mon. d. Lincei,* XIV, 1904, c. 270 e segg.

sull'elmo tra segni geroglifici la cartuccia del re di Egitto Ouhabra (l'Apriès dei Greci), il cui regno si estende dal 599 al 569; ma si è notato che la iscrizione non è certamente genuina e tradisce nella incertezza sua il meccanico lavoro di un copista, che non ne capiva il contenuto. Come per il tipo di balsamario a testa di guerriero, così per altri tipi si hanno esemplari, sia di terra smaltata che di semplice argilla dipinta; così, per esempio, del vasetto a testa di Eracle [1].

Fig. 377. — *Alababastron* a forma di gamba (Monaco - Coll. di Vasi).
da Hackl.

A Corinto appartiene pei caratteri tecnici e stilistici un curioso documento di questo connubio della ceramica e della coroplastica, il vaso del cosiddetto Satiro bevitore (fig. 378), forse proveniente dalla Beozia [2] e che, secondo la iscrizione graffita, apparteneva ad un certo Colodon.

Il satiro è accoccolato come in un tipo dei suddetti balsamari, ma è qui espresso a proporzioni maggiori e però con accuratezza maggiore nel rendimento plastico e nella ornamentazione pittorica delle varie sue parti. Abbraccia egli con trasporto un grande *skyphos* dalla forma e dalla decorazione a fregio di cavalieri, proprie della industria ceramica corinzia. È qui adunque lo schema, che verrà ripreso e trattato con brutale verismo dall'arte ellenistica, sia dalla coroplastica che dalla grande scultura, nel tipo della vecchia accosciata in preda a folle ubbriacatura [3].

Fig. 378. — Vaso del Satiro bevitore (Parigi - Museo del Louvre).
da *B. C. H.*

È questo vaso corinzio un vaso a sorpresa, poichè l'interno suo è congegnato in modo che, sotto la pressione dell'aria o scacciata dal corpo della figura o ammessa per gli sfiatatoi sul cranio e sulla nuca del satiro, il liquido nello *skyphos* si abbassava o si alzava. Era esso adunque un giocattolo assai divertente

(1) Si v. un balsamario smaltato da Kos (*Gazette arch.*, 1880 t. 28, 1; a Parigi - Museo del Louvre).

(2) *B. C. H.*, XIX, 1895, t. XIX e XX (Parigi — Museo del Louvre, m. 0,21).

(3) Per il tipo statuario della vecchia ubbriaca di Mirone si vedano gli esemplari del Museo Capitolino (*Capitolino-Museum, Catalogue*, Gall. 8) e quello della Glittoteca di Monaco (Brunn-Bruckmann, t. 394); per le figurine fittili riproducenti variamente il tipo medesimo si v. Winter, op. cit., II, p. 468. 8.

che chissà quante volte avrà servito come passatempo agli avvinazzati nei banchetti. Si è osservato che la costruzione di consimili gingilli suppone da parte dei ceramisti o dei coroplasti un corredo di conoscenze scientifiche, che può recare sorpresa in età così arcaica; ma ad ogni modo tali conoscenze nella Grecia, che già aveva visto nascere Talete e Pitagora, si può ritenere che nell'ambiente industriale fossero date dalla mera pratica e perciò fossero di carattere non già scientifico, ma empirico.

Fig. 379. — Urna a capanna di Vetulonia (Bologna - Museo Civico).

Fot. Proni.

Se ora passiamo nella regione italica s'incontrano vasi plastici anche nel periodo di arte geometrica. Sono prima di tutto da notare le cosiddette urne a capanna (fig. 379) dei sepolcreti vetusti del Lazio (anteriori al secolo VIII) e dei sepolcreti primitivi dell'Etruria meridionale (Vetulonia, Bisenzio, Tarquinia, Veio, Vulci [(1)]). Ivi è ripreso un carattere, che già era stato espresso in età pre-ellenica, come si può desumere da urne fittili da Festo in Creta [(2)]: il recipiente, ove sono custoditi i residui del rogo del defunto, assume l'aspetto della casa, in cui il defunto aveva trascorso la propria vita; è questo un concetto che si può seguire, sia lungo la civiltà italico-etrusca, sia lungo quella ellenica, nelle urne e nei sarcofagi non più di vile argilla, ma di materiale più nobile e più duraturo, e non più in forma di rude capanna circolare, ma in forma, sia pur stilizzata, di edifizio quadrangolare. È il concetto che è parimenti comune alle urne a capanne preistoriche della Germania settentrionale [(3)]. Lungi da credere che le urne a

(1) Ghirardini, *N. Scavi*, 1881, p. 751 e segg. — Virchow, *Sitzungsberichte d. bay. Akad.*, 1883, p. 985 e segg. — Martha, *L'Art étrusque*, p. 35 e segg. — Gsell, *Fouilles dans la nécropole de Vulci*, p. 258 e segg. — Taramelli, *Rend. dei Lincei*, 1893, p. 422 e segg. — Walters, II, p. 288 e seg. — Grenier, *Bologne villanovienne et étrusque*, p. 79 e segg.

(2) *Ephem. arch.*, 1906, p. 131 e seg., fig. 2 - Fimmen, *Die kretisch-mykenische Kultur*, p. 41, fig. 30 (Candia - Museo).

(3) Virchow, op. cit. e Taramelli, op. cit.

capanna italiche dipendano da quelle cretesi, dobbiamo supporre che esse siano la espressione di una idea generale, comune a vari popoli, di rendere cioè simile alla abitazione dei viventi l'abitazione dei morti.

Ad un diverso concetto risalgono i vasi *canopici* (fig. 380), (1) che sono propri del territorio di Chiusi, ma che certamente sono posteriori alle urne a capanna. In questi vasi *canopici*, o di argilla o di lamina bronzea, è la imitazione della figura umana come nei vasi antropoidi di Hissarlik, ma, se questi erano destinati ad usi quotidiani della vita, quelli invece dovevano servire

Fig. 380. — Canopo e corredo funebre relativo da Cancelli nel chiusino (Firenze - R. Museo Archeologico).

Fot. Gatti.

come urne funebri; così nel recipiente che racchiudeva le ceneri della persona defunta, di essa persona si evocava in modo ingenuo il ricordo cercando di riprodurre nella espressione del volto i tratti peculiari. Ed anche pei vasi *canopici* chiusini abbiamo una correlazione nel settentrione dell'Europa, cioè nei vasi antropoidi della Posnania e della Slesia (2).

---

(1) Milani, *Museo Italiano di Antichità classica*, I, 1885, p. 289 e segg. e *Mon. d. Lincei*, IX, 1899, c. 149 e segg. (sepolcreto di Monte Cetona) — Martha, op. cit., p. 331 e segg. — Walters, II, p. 304 e segg.

(2) Hörnes, *Urgeschichte der bildenden Kunst in Europa*, 1898, p. 173 e segg., p. 286 e segg., p. 336, p. 507 e segg.

Una applicazione di figurine fittili ad un recipiente ci appare in un ossuario biconico, cioè di tipo prettamente italico, da Montescudaio nel volterrano (fig. 381) [1] e tuttora del secolo VIII. Sul vaso di argilla già depurata e rossastra, con grandi croci uncinate e linee spezzate a rilievo, sono figurine mostruosamente infantili, che forse alludono al defunto e che trovano il riscontro loro nelle primitive espressioni dell'arte coroplastica ellenica: sulla cima dell'ossuario il defunto sarebbe rappresentato in atto di accogliere la offerta di cibo o di bevanda e parimenti effigiato sarebbe egli sul rigonfiamento maggiore del recipiente.

Fig. 381. — Ossuario da Montescudaio (Firenze - R. Museo Archeologico).
Fot. Gatti.

Già nel capitolo terzo si fece un accenno alla probabile origine orientale e forse lesbica del bucchero; ma è da osservare come il paese dove maggiormente si sviluppò tal genere di ceramica è essenzialmente l'Etruria durante i secoli VII e VI [2]. L'argilla è accuratamente depurata ed è resa omogenea; con eguale diligenza vengono con essa foggiati al tornio recipienti, in cui sono palesi i caratteri dei modelli metallici. E, adornato il vaso o con incisioni, negli esemplari più antichi, o con stampiglie o con lastre a rilievo desunte da matrici, viene esso vaso sottoposto ad un processo di fumigazione, che contribuisce a donargli un colore nero lucente [3]. Secondo altri [4] invece, prima della cottura il vaso veniva ricoperto di sostanze nere, che nel riscaldamento penetravano amalgamandosi con l'argilla degli strati superficiali. Un'altra ipotesi infine è quella per cui i vasi di bucchero sarebbero impastati di argilla figulina e di polvere di carbone [5].

(1) Milani, *Il R. Museo Arch. di Firenze*, t. LXXVI (Firenze - R. Museo Archeologico, m. 0,64).

(2) Pel bucchero etrusco si v. la n. 4 a p. 101.

(3) Klitsche De la Grange, *Sulla tecnologia del vasellame nero degli antichi*, 1884 — Martha, op. cit., p. 462 — Gsell, op. cit., p. 446.

(4) Blümner, *Technologie und Terminologie der Gewerbe*, II, p. 62. — Barnabei, *Mon. d. Lincei*, IV, c. 178 e segg.

(5) Della Seta, *Museo di Villa Giulia*, I, 1919, p. 40.

Nel bucchero etrusco (fig. 382) si possono seguire vari stadi di sviluppo e, mentre i primi esemplari si riscontrano, ma in piccola quantità, nelle tombe a fossa, gli esemplari più evoluti spesseggiano nelle tombe a camera del secolo VII e VI, mentre nel secolo V si hanno già i prodotti di decadenza.

Precedono i vasi di bucchero adorni di graffito, condotto o per mezzo di una rotellina dentata o per mezzo del bulino. Un raro esempio ci è offerto da una olla da Orvieto [1], in cui la leggenda di Bellerofonte che uccide la Chimera e le figure belluine e fantastiche, ovvie nei contemporanei vasi dipinti orientalizzanti, sono espresse a disegno del tutto infantile nella sua durezza.

Su anfore, *oinochoai,* coppe, pissidi della Etruria sud-occidentale, da Cerveteri, da Veio, da Tarquinia, da località infine in cui più forti si eserci-

Fig. 382. — Vasi di bucchero (Firenze - R. Museo Archeologico).

Fot. Gatti.

tavano gl'influssi dell'oriente ellenico, si ha un altro metodo d'ornamentazione. Già le forme sono di fine carattere ellenico e tale carattere si esplica anche nella sobria armonia della ornamentazione, la quale consiste essenzialmente in uno stretto fregio figurato a rilievo bassissimo. In questo fregio non è già una composizione ampia che circonda tutto il vaso, come, per esempio, su molte delle tazze dei cosiddetti Piccoli Maestri, ma è la ripetizione di un semplice schema compositivo. Manifestamente tali rilievi erano ottenuti con una stampiglia a piccolo cilindro, che veniva rullato attorno al proprio asse e che conteneva intagliate in incavo le figure costituenti la piccola composizione. Le rappresentazioni, schematiche è vero per il loro carattere puramente decorativo, palesano tuttavia piena corrispondenza stilistica coi vasi a figure nere di minuscole composizioni e non offrono grande va-

(1) *N. Scavi,* 1884, p. 186 (Firenze - R. Museo Archeologico).

rietà di soggetti: esseri fantastici (Sfingi, Chimere, centauri, bestie alate), animali (cervi, leoni, pantere, cavalli), carri, divinità alate e specialmente scene di offerta a divinità.

E, finalmente, abbiamo quel genere di buccheri che in modo esclusivo fiorì a Chiusi penetrando addentro il secolo V; sono i buccheri a complessi rilievi (fig. 383) ed anche a parti plastiche a tutto tondo. I buccheri chiusini presentano forme barocche e strane, per esempio una testa umana su di una gamba o su di un corpo di pesce; sono forme degenerate dai vasetti configurati corinzi, che attestano il gusto grossolano degli Etruschi e che costituiscono quasi una depravazione provinciale di fronte alla più fine arte ellenica di vasi o metallici o fittili configurati. Ed invero, come modelli di questa arte industriale della ceramica e della coroplastica si debbono senza dubbio ammettere anche rilievi di lamina bronzea lavorata a sbalzo. Ma non è raro il caso di riconoscere in alcuni esemplari di bucchero le traccie di doratura e di argentatura, sicchè non si deve escludere pel bucchero anche la imitazione di metalli preziosi. Ma visibili sono talora le traccie di colori vari: bianco, giallo, azzurro, rosso.

Fig. 383. — *Oinochoe* di bucchero con scena di cerimonia sacra a rilievo (Firenze - R. Museo Archeologico).

Fot. Gatti.

Notevoli sono i bracieri o vassoi di forma rettangolare con due anse nei lati brevi e con apertura in uno dei lati lunghi. Di solito questi vassoi si rinvengono nelle tombe con sopra vasi minori ed oggetti di vario genere; costituiscono in tal modo il cosiddetto servizio funebre.

Può dare un esempio di questa barocca produzione chiusina una *oinochoe* (fig. 384), (1) la cui imboccatura è costituita da una testa di toro a mandibole aperte; sul ventre è più volte ripetuto il gruppo di Eracle in lotta col

(1) Milani, *Il R. Museo Arch. di Firenze,* t. XVIII, in mezzo (Firenze - R. Museo Archeologico).

toro cretese. È ovvio riconoscere in questa *oinochoe* la ispirazione non tanto da modelli metallici, quanto da modelli fittili ellenici, e tali modelli, ripeto, ci possono assere offerti dalla ceramica cosiddetta proto-corinzia, di cui si esaminò a suo luogo come esemplare l'ariballo Macmillan a testa leonina. Ma questo ariballo e questa *oinochoe* di bucchero stanno a significarci in modo chiarissimo la differenza che passa tra l' arte ellenica e l'arte etrusca.

Fig. 384. — *Oinochoe* di bucchero a testa taurina (Firenze - R. Museo Archeologico).

Alinari.

Coi grandi vasi o *pithoi* a rilievi ellenici si ricollegano le grandi giarre ed i grandi piatti di terra rossastra dell' Etruria (fig. 385), della Sicilia e della Magna Grecia [1], in modo sì stretto da considerare questi ultimi prodotti italioti come una diretta derivazione dalla produzione greca. Le giarre sono ovoidali, sprovviste di anse e col corpo a lunghe scanalature verticali, mentre la decorazione figurata a rilievi, piccoli assai, è ristretta ad una zona sulle spalle, a cui talora si aggiunge una seconda zona nella parte inferiore del recipiente. I piatti, parimenti adorni di una stretta fascia a rilievo, dovevano servire come vassoi o come coperchi delle giarre.

Cerveteri è la località che ha dato in quantità maggiore esemplari di tal genere di ceramica ed è ovvio fissare a Cerveteri uno dei principali centri di fabbricazione; ma non sono da escludere altre officine da collocare in altri luoghi dell' Etruria (Tarquinia e Veio), della Sicilia (Megara Iblea, Siracusa, Girgenti, Selinunte) e della Magna Grecia (Taranto e Crotone). Certo è che negli esemplari italici vi è inferiorità artistica nella decorazione a fregi eseguiti o con stampiglie, l'una dall' altra nettamente separate, o con cilindretti, come nei buccheri sopra accennati. Questi vasi, che sono presso

(1) Löschcke, *Arch. Zeitung*, 1881, p. 40 e segg. — Kekule, *Terracotten von Sicilien*, p. 52 e seg. — Rayet e Collignon, p. 341 — Martha, op. cit., p. 456 e segg. — Pottier, II, p. 881 e segg. — Pellegrini, *Studi e Materiali d'arch' ecc.*, p. 113 e segg., — Walters, II, p. 292 e segg. — Dugas, p. 660 — Courby, op. cit., p. 100 e segg.

a poco contemporanei, taluni anche anteriori ai buccheri a minuscoli rilievi, hanno il seguente repertorio figurativo (fig. 386): esseri o mostruosi o belluini, scene di caccia sia alla lepre che al cignale, scene di combattimento, corse di carri, figure di Nikai correnti; è in una parola il solito repertorio della pittura ceramica contemporanea della Grecia propria e dell'oriente jonico. Come fu dimostrato [1], ciò che si osserva in queste giarre ed in questi piatti non è se non la riduzione a minuscole proporzioni dei rilievi fittili,

Fig. 385. — Giarre e piatti di argilla rossastra ceretani (Parigi - Museo del Louvre). da Pottier.

che contemporaneamente esprimeva la coroplastica, per mezzo di grandi lastre decorate di fregi e destinate alla ornamentazione dei templi fittili etruschi [2].

All'epoca della piena fioritura dello stile severo si riprende in Atene gloriosamente la tradizione dei *rhytà*, rimasta interrotta dagli ultimi tempi

(1) Pellegrini, op. cit., p. 117; si v. pei fregi arcaici di terracotta, la bibliografia del Pellegrini, op. cit., p. 87 e segg.

(2) Per tale destinazione si v. Della Seta, *Museo di Villa Giulia*, I, 1919, p. 128 e segg.

dell'arte pre-ellenica. Ma, mentre in questa arte, più che l'argilla. o semplice o smaltata, viene usato o il metallo o la pietra, ora con la trionfale espansione della ceramica dei Maestri di tazze è all'argilla esclusivamenie che si rivolge la industria attica nel foggiare i bei vasi configurati per le copiose libazioni nei conviti.

Pare che tale genere di vasi, in cui le qualità del ceramista si accoppiavano in una medesima persona alla qualità del coroplasta, non sia stata una peculiarità esclusiva di alcuni determinati artisti, sebbene per alcuni ci siano pervenuti provvisti di firma solo vasi configurati, così per Kleomenes (1), per Prokles (2), con un vaso per ciascuno, mentre Charinos (3) ha oltre a vasi configurati una *oinochoe* e Kalliades (4), il cui nome del resto solo per congettura si legge su due vasi configurati, è il fabbricante della

Fig. 386. — Riquadri figurati di una giarra ceretana (Vienna - Museo d'Arte Industriale). da Masner.

tazza di Memnon e di Eos dipinta da Douris. Così Phintias, della cui opera già a suo luogo si fece cenno, è autore di una *lekythos* a forma di conchiglia da Eleusi (5), mentre la mano di Syriskos (6), alla cui fabbrica si deve un magnifico vaso a forma di astragalo, si è riconosciuta in una serie di vasi. Tutti codesti vasi configurati (7) e firmati recano la voce verbale *epoiesen* ed invero in essi d'importanza capitale non è tanto l'opera del deco-

(1) Collignon, *Mon. pb. par l'ass. des Études grecques,* II, p. 1895-97, p. 53 e segg., — Pottier *Revue Arch.,* 1900, II, p. 181 e segg. — Perrot, IX, p. 318 e segg.

(2) Klein, p. 215. — Nicole, p. 39, n. 123; si aggiunga un *rhyton* da Civita Castellana, ora a Roma, Museo Nazionale di Villa di Papa Giulio (Della Seta, op. cit., p. 111).

(3) Klein, p. 215 — Nicole, n. 126.

(4) Klein, p. 216 — Nicole, p. 25, n. 16, p. 33, n. 91.

(5) *Ephem. arch.,* 1885, t. 9, 10 (Atene - Museo Nazionale Archeologico).

(6) Si v. la nota 9 a pag. 326.

(7) Sui vasi attici configurati si v. Von Rohden, p. 1997 — Rayet e Collignon, op. cit., p. 276 e segg. — Hartwig, *Ephem. arch.,* 1894, p. 121 e segg. — Pottier, *Mon. et Mém. Piot,* IX, p. 135 e segg. — Perrot, X, p. 746 e segg. — Dugas, p. 658. E per la consimile produzione fittile etrusca si v. Albizzati, *Atti della Pont. Accademia Romana di Archeologia,* XIV, 1919, p. 221 e segg.

ratore quanto quella del plasmatore, poichè l'abilità dell'artista consisteva nel modellare la forma plastica costituente il corpo del vaso, forma che con tutta facilità poteva poi essere dipinta, mentre con pari facilità si poteva adornare il collo del vaso con scene figurate fornite dal solito repertorio di banali schemi dionisiaci o di banchetti o di *komoi*.

Tralasciando per ora i vasi a forma di teste di animali o di oggetti (astragalo, conchiglia) e restringendo il nostro breve esame ai vasi a forma di testa umana, possiamo constatare due serie distinte: o una sola testa costituisce il corpo del vaso o due teste appaiate a guisa di doppia erma. Non sempre sì nell'una che nell'altra serie il vaso ha grande imboccatura a *skyphos* o ad *oinochoe*, sì che chiaramente ne viene indicata la destinazione sua a vaso potorio; talora invece la imboccatura è ristretta a guisa di *lekythos*, nel quale caso il recipiente doveva servire come balsamario. Frequenti sono le teste muliebri e quelle di negri; ma si osserva in un esemplare la presenza di una testa di Eracle appaiata con una muliebre [1], e la introduzione del capo del popolarissimo eroe è più che naturale in un vaso per bere, data la essenza sua di beone per eccellenza. Talora infine, ma questo appare negli esemplari più recenti che arrivano ai tempi di transizione dallo stile severo allo stile grandioso, sono appaiate nel medesimo vaso la testa di un Sileno dalla larga barba a ventaglio e quella di una donna, certo di una Menade, la quale scelta di personaggi è più che confacente con la destinazione del vaso potorio.

Fig. 387. — Vaso di Kleomenes (Parigi - Museo del Louvre). da *Monuments pb.* ecc.

Singolare è invece l'accoppiamento di un capo maschile barbuto con uno muliebre nel vaso, sul cui collo è graffita la firma di Kleomenes l'ate-

(1) *Mon. et Mém. Piot,* X, 1903, t. XIV (Parigi - Museo del Louvre).

niese, (fig. 387)[1]. È questo vaso un' insigne opera di mera coroplastica e che dovette essere destinata a semplice decorazione di una sala da convito senza annettervi un uso pratico.

Pei vasi a teste muliebri è notevole un balsamario, forse proveniente da Eretria (fig. 388),[2] nella cui imboccatura si legge l'acclamazione *Epilkyos kalòs*. Tutto ha il profumo di un' arte gentile ed affinata in uno stadio tuttora acerbo dello sviluppo suo; la uniformità della nera superficie che unisce le due teste tra di loro e che denota il doppio *kekryphalos*, è vivificata al disotto di ciascuna ansa da un'ampia palmetta a cinque lobi che sorge da viticci, mentre la monotonia pesante, che sarebbe derivata dall'attacco dei due colli, è rotta da una figurina di civetta nera ad occhi bianchi. Lungo tutto il contorno della calotta nera sono tre file di ricci accuratamente espressi dal modellatore a rilievo. Graziosi sono i tratti del volto muliebre con una ossatura fine, delicata, con una espressione di arguzia giovanile, mentre gli occhi, troppo discosti dalla arcata sopraccigliare, sono a mandorla; a punta è il naso, carnose sono le labbra. Ma ancora più singolari sono i vasi in cui è foggiata una testa di negro. Nella espressione dei tratti esotici i modellatori di questi vasi francamente si pongono in un indirizzo di arte del più crudo realismo. Il metodo della espressione dei capelli a piccoli ricci a rilievo come attorno ai volti muliebri del vaso precedente, qui è applicato su più larga misura a ricoprire la callotta cranica, e questi capelli, per evitare una uniforme oscurità di tutto l'assieme, sono avvivati da una forte tonalità azzurra, mentre sul nero del volto riluce con felicissimo contrasto il bianco degli occhi e spicca il rosso delle enormi labbra

Fig. 388. — Balsamario a doppia testa da Eretria (Parigi - Museo del Louvre).

da *Mon. et Mém. Piot.*

(1) *Mon. pb. par l'ass.* ecc., II, 1895-97, t. XVI-XVII (Parigi - Museo del Louvre).
(2) Pottier, *Mon. et Mém. Piot*, IX, 1902, p. 135 e segg., t. XI (Parigi - Museo del Louvre).

sporgenti. Così ci appare il tipo africano nell'esemplare qui edito (fig. 389) da Eretria [1], con la scritta Leagros *kàlos*.

Se passiamo ora a far cenno dei *rhytà* a teste bestiali, possiamo constatare in essi quel medesimo senso di verismo spregiudicato che ci stupisce e ci riempie di ammirazione dinanzi ai vasi a teste di negri. Più frequenti sono le teste di arieti (fig. 390 e 391), ma vi sono esemplari a testa di aquila o di grifone, di cane o di cervo, di toro o di cignale, di mulo infine dalla bocca aperta in atto di nitrire.

Fig. 389. — *Lekythos* a testa di negro da Eretria (Atene - Museo Nazionale), da *Ephem. arch.*

Singolare è anche l'astragalo da Civita Castellana (fig. 392) [2] firmato da Syriskos, il quale già preannunzia per lo stile delle figure che vi sono dipinte la fine dello stile severo. Di esso non si sa se più « si debba ammirare la maestria, onde la mano del figulo ha saputo imitare, pur facendo sottilissime le pareti del vaso, tutte le sporgenze e rientranze della superficie dell'osso animale, oppure la venustà degli ornati floreali e delle figure di Eros,

---

(1) *Ephem. arch.*, 1894, t. 6 (Atene - Museo Nazionale Archeologico).

(2) *Bollettino d'Arte*, 1916, p. 345 e seg., fig. 7 e 8. — Hoppin, *A handbook of attic red - figured vases*, II, p. 442 e seg. (Roma - Museo Nazionale di Villa Giulia).

di Nike e di un leone, che l'esterno del vaso abbelliscono e che per codesta loro unione sopra un unico oggetto fan pensare ad una prima figurazione simbolica del concetto di poi tante volte illustrato dall'arte, che *l'amore vince la forza*»[1].

Fig. 390. — *Rhyton* a testa di ariete da tomba felsinea (Bologna - Museo Civico). Fot. Proni.

Accanto a questo astragalo di Syriskos un secondo fu collocato proveniente da Egina [2], di proporzioni minori e vagamente adorno di gentili figure di danzatrici, di cui una reca appunto in mano uno di quei viticci che sembrano peculiari dello stile di Syriskos, il Maestro dal viticcio.

Fig. 391. — *Rhyton* a testa di ariete da tomba felsinea (Bologna - Museo Civico). Fot. Proni.

E già allo stile bello severizzante appartiene un insigne vaso configurato (fig. 393), in cui abbiamo una intiera figura che precorre perciò la produzione coroplastica di vasi a figure singole o a gruppi di figure del secolo IV. È questo un *rhyton* che proviene da una tomba capuana [3], che diede anche uno *skyphos* di Hieron ed una tazza di Brygos, di cui tuttavia esso *rhyton* si palesa posteriore.

(1) Savignoni, *Boll. d'Arte,* 1916, p. 344.

(2) Baumeister, *Denkmäler,* III, fig. 2146 — Smith, III, E, 804 (Londra - Museo Britannico).

(3) *I. H. S.,* 1887, t. LXXII e LXXIII (Londra - Museo Britannico) ; cf. Perrot, X, p. 756 e seg.

Sul corpo nero del vaso ad imbuto risalta una bianca figura plastica di Sfinge vigorosamente accosciata: le forme piene del volto col mento sviluppato, con le labbra chiuse, il trattamento della chioma a due masse ondulate sulla fronte, il collo grosso, su cui saldamente è piantato il capo, avvicinano questa Sfinge a prodotti dell'arte plastica del già maturo arcaismo degli anni tra il 470 ed il 460 all'incirca. Sul collo (fig. 394) è la rappresentazione di un mito assai caro agli Ateniesi, cioè la scena della nascita di Erittonio, ma l' elemento dionisiaco che è proprio di questi vasi potori di carattere plastico riappare nel Sileno e nella Menade della parte inferiore del recipiente.

Fig. 392. — Astragalo di Syriskos (Roma - Museo di Villa Giulia).

Alinari.

Ulteriore sviluppo del tipo di volto muliebre della Sfinge di Capua è nel busto dell' *epinetron* di Eretria, che già a suo luogo si addusse e che, pur risentendo ancora l' impulso delle formule artistiche degli ultimissimi tempi dell'arcaismo, palesa di appartenere già alla seconda metà del sec. V. Per l' età fidiaca si ha ora il *rhyton* del ceramista Sotades, rappresentante un cavaliere consimile a quelli del fregio del Partenone questo *rhyton* proviene da una piramide di Meroe in Egitto. (1)

Il tema delle forme plastiche della Sfinge applicate ad un vaso è trattato in un cimelio pregevolissimo di coroplastica di un cinquantennio

(1) *Museum of Fine Arts Bulletin, April*, 1923 (Boston - Museo di Belle Arti); per Sotades, si v. p. 371 e seg.

all' incirca posteriore all'esemplare di Capua. Nel quale si ha un vaso potorio, mentre nel nuovo vasetto configurato si ha una *lekythos*, un vaso cioè da profumi. Questa *lekythos* dalla Sfinge, proveniente da Taman in Crimea (fig. 395), [1] e l'altra che fu insieme trovata [2] a forma di busto di Afrodite tra due valve di conchiglia (fig. 396) inaugurano la serie di *lekythoi* configurate, che diventa numerosa assai durante il secolo IV. Il tema del busto di Afrodite dentro una conchiglia è trattato in altri esemplari ; più pregevole per la rarità sua e per la maestria delle forme è l'esemplare della Sfinge. Non più le ali, convenzionalmente espresse, sono ripiegate in alto a cerchio, ma, obliquamente distese verso il basso, finiscono a punta con le piume raccolte, contribuendo a dare alla figura una espressione di agile snellezza, di mossa vivacità. Non più il dèmone funesto dirige lo sguardo dinanzi a sè in una immobilità che risveglia il sentimento dell' ineluttabile, ma nella *lekythos* ripiega il bellissimo volto suo leggermente a sinistra. In questa novella figura di Sfinge sono già i caratteri che preannunziano la grazia morbida e delicata dell'arte prassitelica, ma le forme del volto ben dimostrano che si ha da fare con una manifestazione artistica tuttora del secolo V, di quella fine del secolo V che

Fig. 393. — *Rhyton* a forma di Sfinge (Londra - Museo Britannico).

da *I. H. S.*

(1) *C. R. de la Comm. Imp. de Saint-Pétersbourg*, 1870-71, t. I, 12 (Pietrogrado - Museo dell'Eremitaggio).

(2) *C. R.* ecc., 1870-71, t. I, 4, 3 (Pietrogrado - Museo dell' Eremitaggio).

vide sbocciare sull' acropoli di Atene quei deliziosi fiori di giovinezza, che sono le Nikai della balaustrata del tempietto di Athena Nike [1]. E la chioma disciolta a ciocche scomposte e a treccie scendenti sul petto, bene incornicia, con le collane e col ricco diadema floreale, i freschi tratti del volto, che par quasi sorridere con carattere discordante dalla natura malefica dell' essere rappresentato.

Nella produzione vascolare attica del secolo IV già vedemmo come il centro della scena figurata o della principale scena figurata andasse sempre più accentuandosi per profusione di policromia e di doratura, sì da offrire

Fig. 394. — Decorazione pittorica del *rhyton* della fig. 393.

quasi l'apparenza di un rilievo; anzi osservammo in due insigni esemplari, nell' ariballo di Xenophantos e nella idria con la gara di Poseidon e di Athena la sostituzione, nel centro, di un rilievo alla pittura. Tale sostituzione diventa totale in altri prodotti coevi, dovuti non tanto a ceramisti quanto a coroplasti. Il gioiello più prezioso tra i vasi attici a rilievo del secolo IV, è la idria cumana (fig. 397) [2] con figure del ciclo di Eleusi.

---

(1) Kekule, *Die Reliefs an die Balustrade der Athena Nike,* 1881 — Brunn-Bruckmann, t. 34 e 35.

(2) *Mon. d. Lincei,* XXII, 1914, t. C-CII (Pietrogrado - Museo dell' Eremitaggio, m. 0,65); cf. Ducati, *Saggio di studio sulla ceramica attica del secolo IV,* 1916 p. 108 e segg. e Courby, op. cit., p. 198 e segg.

Per la sua sagoma snella dal collo sottile si appalesa questa idria come un prodotto parallelo alle contemporanee idrie attiche dipinte; essa è in realtà uno di quei prodotti verniciati in nero e a baccellature che sono peculiari del secolo IV e di cui alcuni sono provvisti di iscrizioni (*grammatikà ekpomata*); ma la introduzione di una stretta zona zoomorfa attorno al ventre del vaso e di un'ampia zona a scena figurata sulle spalle innalza assai al disopra dei prodotti semplicemente verniciati questa idria cumana, la quale deve essere considerata come una traduzione in argilla di lavori artistici di nobile metallo, come, per esempio, sarebbe l'anfora argentea dal tumulo di Tchertomlisk (Nicopol) [1], adorna sulle spalle di scene della vita degli Sciti nelle steppe. Ed invero la doratura e la policromia nelle due zone a figure accentuavano l'illusione della apparenza metallica in questa idria insigne.

Fig. 395. — *Lekythos* a forma di Sfinge (Pietrogrado - Museo dell' Eremitaggio).
da *Compte-Rendu de la Comm.* ecc.

La scena a rilievo sulle spalle dell'idria (fig. 398 e 399) ha un carattere spiccatamente attico e si riferisce alla iniziazione di Eracle ai misteri di Eleusi. Quivi le figure sono distribuite a coppie e cioè sono esse: Gea seduta su *omphalos* ed Artemis-Hekate, Trittolemo sul carro alato e coi serpenti e Dioniso col tirso accanto ad un tripode, Demeter e Persephone tra cui è in terra il *kerchnos* con due *bakchoi* al di sopra incrociati, Eracle rappresentato imberbe col porcellino sacro ed il *bakchos* e la clava ed Athena seduta, infine Eumolpo ed Afrodite. Le figure, come già fu osservato, hanno un carattere prassitelico in modo spiccato, sia nella soavità e nella grazia degli schemi dei corpi flessuosi, delle teste ripiegate, sia in quel processo del ringiovanimento e di abbellimento delle figure olimpiche ed eroiche, che forma

(1) *C. R. de la Comm. Imp. de Saint-Pétersbourg*, 1864, t. I-III (Pietrogrado - Museo dell'Eremitaggio).

uno dei caratteri salienti dell'arte del grande scultore ateniese. Tutto questo è accentuato in maggior grado nella figura di Eracle, dell'eroe iniziato, che ha un aspetto forse un po' troppo delicato, troppo di adolescente. Secondo verosimiglianza la idria di Cuma fu eseguita nell'ambiente ateniese, imbevuto dello stile di Prassitele dell'ultima fase dell'attività sua.

Fig. 396. — *Lekythos* a busto di Afrodite tra due valve di conchiglia (Pietrogrado - Museo dell' Eremitaggio).

da *Compte - Rendu de la Comm.* ecc.

Più recente ancora, e forse degli ultimi anni del secolo IV, è una idria a rilievi da Lampsaco (fig. 400) [1], in cui è il gruppo culminante di una scena della caccia al cignale calidonio; la imitazione metallica è ancor qui manifesta nel fondo dorato su cui spiccano le figure. In mezzo, al disopra della belva, Atalanta è collocata in modo che la parte inferiore del corpo suo è saldata alla superficie del vaso, mentre il petto ed il braccio alzato con la lancia sporgono fuori liberi e dalle spalle e dal collo del vaso, sicchè in questo esemplare si ha un prodotto insieme e di rilievo e di coroplastica a tutto tondo.

Fig. 397. — Idria çumana a rilievi (Pietrogrado - Museo dell' Eremitaggio).

da *Mon. d. Lincei.*

Si ricollegano con questi maggiori prodotti alcuni ariballi e alcune *lekythoi* [2], che hanno a rilievo scene nuziali, in modo consimile a parecchi

(1) *Mon. et Mém. Piot,* X, 1903, t. VI-VII (Costantinopoli - Musei I. Ottomani); cf. Ducati, op. cit., p. 110 e seg. e Courby, op. cit., p. 156 e seg.

(2) Brückner, *64es Winckelmann's programm,* 1904; si cf. la lista precedente di Milchhöfer, *Iahrbuch,* 1894, p. 62; cf. Ducati, op. cit., p. 112 e segg. e Courby, op. cit., p. 133 e segg. con elenco.

vasi dipinti contemporanei, mentre altri vasetti hanno scene desunte dal mito e specialmente dal ciclo troiano [1].

Dagli ariballi e dalle *lekythoi* a rilievo breve è il passo a vasetti di

Fig. 398. — Particolare del rilievo dell' idria, fig. 397.

analoga sagoma, in cui si hanno figurine intieramente modellate. In questi prodotti coroplastici pare che si sia sbizzarrita la fantasia artistica e quella molteplicità di tipi che si osserva nella produzione di statuette fittili del

Fig. 399. — Particolare del rilievo dell' idria, fig. 397.

secolo IV, riflettenti gli schemi ed i caratteri della grande plastica del secolo di Scopa, di Prassitele, di Lisippo, è pure comune a questi vasetti,

(1) Ducati, op. cit., p. 115 e Courby, op. cit., p. 147 e seg.

che non dovevano già servire per uso pratico della vita, ma, come oggetti da ornamento, come i *bibelots* dei nostri salotti odierni, dovevano costituire oggetti per dono, specialmente in occasione di nozze.

E così nella serie non piccola di questi vasetti configurati [1] possiamo avvertire la espressione di varie figure o gruppi, improntati tutti o di una gentilezza o di una passionalità veramente attiche. Ecco il tipo già trattato e così ovvio della Afrodite intiera o del busto suo nella conchiglia, ecco una Sirena, una Nike, un Eros, un dèmone di Eleusi. Ecco figure danzanti: o Eros, o uno Scita giovinetto, o una donna quasi ignuda (forse una Cariatide); ecco il gruppo di Leda col cigno, il gruppo di Hermes e di Dioniso bambino, quello di Papposileno e di Dioniso pure bambino, il gruppo di Afrodite dentro una conchiglia con Eros, un cigno, una colomba, il gruppo di Europa sul toro, quello di una Nereide su pistrice, quello di Borea ed Orizia. Ecco infine, come nell'esemplare qui riprodotto da Corinto (fig. 401) [2], Adone che tiene nel grembo Afrodite ignuda, gruppo che, sia pel contenuto suo che per il concepimento delle due figure, in cui è sbiadita di assai la natura divina ed eroica ed è accentuata la espressione voluttuosa, palesa un radicale mutamento di fronte all'arte di un secolo anteriore, di fronte, per esempio,

Fig. 400. — Idria a rilievo di Lampsaco (Costantinopoli - I. Musei Ottomani).

da *Mon. et Mém. Piot.*

(1) Treu, *35es Winckelmann's programm*, 1875 — Rayet e Collignon, op. cit., p. 270 e segg. — Winter, op. cit., I, p. 84,6 (Afrodite dentro una conchiglia con Eros, cigno, colomba), p. 84,7 (Leda ed il cigno), p. 164,4 (Europa sul toro), p. 228,6 (Sirena) — II, p. 141,6 (figura alata danzante), p. 158,12 (Scita danzante), p. 185,15 (Nike), p. 194,8 (Nereide su pistrice), 199,4 (Afrodite e due Eroti), p. 245,2 (dèmone di Eleusi), p. 245,8 (Hermes e Dioniso), p. 246,1 (Eros) — Séchan, *Revue arch.*, 1912, II, p. 106 e segg. — Dugas, p. 658.

(2) Rayet, *Mon. de l'Art Antique*, t. II — Furtwängler, n. 2904 (Berlino - Musei, *Antiquarium*).

alla pittura di una idria *midiaca* della fine del secolo V, nella quale è invece il giovinetto Adone appoggiato al grembo ed alle ginocchia della dea amante. Il ricercato contrasto tra parti ignude dei corpi e le increspature dei drappi, la morbidezza di esecuzione, la voluttà di espressione ci fanno venire in mente le creazioni plastiche del secolo IV, che si sono aggruppate sotto il nome di Timoteo.

Dei vasi di Canosa, i quali, piuttosto che una degenerazione dei vasi configurati ellenici del sec. IV, sembrano una soluzione barocca e sgraziata nella esuberanza sua del connubio tra ceramica e coroplastica, già si fece menzione nel capitolo precedente. Nè sembrerà opportuno indugiarsi su questi pesanti prodotti italioti, specialmente *askoi* (fig. 402), sovraccarichi, con assenza di buon gusto e di misura, di statuette muliebri, di figure di Nikai, di Eroti, di protomi tritoniche, di teste di Gorgoni, con lo sfacciato uso di una policromia violenta.

Fig. 401. — *Lekythos:* Afrodite in grembo ad Adone (Berlino - Musei, *Antiquarium*).
da Rayet.

Anche nel periodo ellenistico osserviamo la presenza di vasetti configurati. Ma in questi prodotti si avvertono gli stessi caratteri che improntano le opere di plastica e di pittura dopo Alessandro Magno; la ricerca del brutto, del deforme, dell' esotico, la caricatura nel riprodurre tipi volgari, ridicoli, sozzi. Osserviamo, per esempio, la rappresentazione della testa di un negro, quale ci è data da una *lekythos* (fig. 403) forse da Anthedon nella Beozia [1]. Quale differenza, nella trattazione del medesimo tema, dalle teste di negri espresse plasticamente da ceramisti attici della fine del sec. VI e del principio del sec. V! La mirabile vigoria dell'esemplare attico, che adducemmo a suo luogo, è scomparsa; tutto è sciatto e la irregolarità di ogni tratto proprio della razza nera degenera in una mostruosità, che suscita lo schifo piuttosto che eccitare il riso. E la composizione rigorosamente simmetrica del vasetto ateniese cede luogo ad una voluta

(1) *Iahreshefte*, IX, 1906, t. II (Vienna - Museo Nazionale di Storia dell'Arte; m. 0,15).

asimmetria nel vasetto ellenistico, in cui si ha la piegatura a sinistra del grosso collo.

E passiamo a far cenno dei vasi a rilievo dell'età ellenistica. Nei quali vasi è chiara la imitazione da prodotti della metallotecnica, di quella metallotecnica che diventa sì diffusa nel mondo classico posteriore ad Alessandro.

Fig. 402. — *Askos* di Canosa (Napoli - Museo Nazionale).
Alinari.

Poichè non solo effetto metallico producono i vasi a rilievo, sia per la sagoma loro che per la nera vernice di cui sono ricoperti, ma anche per la natura dei rilievi, e figurati e meramente ornamentali, che risvegliano la idea delle lamine lavorate a sbalzo e ad incisione.

Incontriamo prima di tutto quella serie di vasi a cui si è dato il nome di coppe di Megara o di coppe omeriche (fig. 404) [1], di forma semisferica, senza manichi. In realtà non si è potuto fissare ancora con tutta certezza il luogo di fabbricazione di questi vasi, che sono usciti alla luce non solo da Megara, ma da Atene, dalla Beozia, da Delo, da Calimno, da Creta, da Cipro. Nè sicura è la identificazione loro coi *vasa samia* menzionati da antichi scrittori, da Plauto (*Menecmi*, I, 2, 65; *Bacchidi*, II, 2, 22; *Stico*, V, 4, 12), da Plinio (*N. H.*, XXX V, 160), da Isidoro di Siviglia (*Etym.*, XX, 4, 3). Sembrano ad ogni modo queste coppe una derivazione dalla ceramica tutta verniciata di nero che abbiamo visto coltivata anche, e specialmente, da officine attiche. Forme di passaggio sarebbero le coppe e i piatti con e senza base, che recano a rilievo vari ornati e che in alcuni esemplari, certo sicelioti [2], hanno nel fondo interno come decorazione un capo muliebre circondato da delfini, che è evidentemente il calco dei celebri decadrammi di Kimon e di Euainetos. Questi prodotti scenderebbero giù sino ai primi anni del sec. III, ed in realtà, in modo conforme, alcune delle coppe cosiddette megaresi recano la impronta di monete di Lisimaco, successore di Alessandro Magno (323-281).

Fig. 403. — *Lekythos* a testa di negro (Vienna - Museo Nazionale). da *Iahreshefte*.

Ma gli esemplari più importanti sono quelli che offrono scene desunte o dai poemi omerici (onde il nome di coppe omeriche sulla base di un passo di Svetonio, *Nerone*, 47) o dagli altri poemi ciclici: sono vere illustrazioni dell'*epos*, talora vieppiù determinate dalle iscrizioni designanti i personaggi. Per la tecnica dobbiamo avvertire la presenza di due metodi: o le figure

(1) Benndorf, *Griech. u. Sicil. Vasenbilder*, p. 117 e segg. — Dumont e Chaplain, I, p. 393 e seg. — Von Rohden, p. 2010 — Rayet e Collignon, op. cit., p. 352 e segg. — Robert, *50es Winckelmann's programm*, 1890 — Dragendorff, *Bonner Iahrbücher*, 1895, p. 28 e segg. — Walters, I, p. 499 e segg. — Courby, *B. C. H.*, 1913, p. 418 e segg. — Dugas, p. 660 e seg. — Courby, op. cit., p. 281 e segg., con ampi elenchi.

(2) Pagenstecher, *Die calenische Reliefkeramik*, 1909, p. 5 segg. — Gabrici, *Mon. d. Lincei*, XX, 1910, p. 28 e segg. — Körte G., *Götting. gelehrter Anzeiger*, 1913, p. 253 e segg. — Dugas, p. 660.

sono state formate in piccole e diverse matrici e sono state attaccate secondo le varie esigenze alle pareti del vaso, oppure il vaso intiero con tutta la decorazione figurata è uscito da una sola matrice, conformemente a quanto osserviamo nella ceramica aretina, di cui più innanzi sarà cenno.

I vasi foggiati con questo secondo metodo derivano, secondo probabilità, dalle matrici che si formarono sui vasi metallici lavorati a sbalzo, di cui quelli megaresi sono come la trasposizione in argilla: ciò è comprovato dalla coesistenza di prodotti metallici e di prodotti fittili eguali; questi perciò sono derivati da quelli. Nè mancano le firme dei fabbricanti al genitivo: Asklepiades, Ariston, Aphroditos, Dionysios, Herakleides, Menemachos, i quali nomi ci appaiono anche su altri vasi a rilievo di altre forme su *skyphoi* e su *lagynoi*. Vi sono inoltre le coppe a verniciatura o lucente o smorta [1].

Fig. 404. — Coppa di tipo megarese con Amorini danzanti (Bologna - Museo Civico).

Fot. Proni.

Recentemente si è riconosciuta la costituzione di fabbriche derivate in varie località del Mediterraneo, sia in Crimea, sia in Asia Minore (Pergamo) [2], sia in Italia. Gli esemplari italiani [3] sono quelli del fabbricante C. Popilius, attivo verso la fine del sec. III e che aveva due centri di produzione, ad Otricoli e a Mevania; altri fabbricanti, ma di minor conto, sarebbero L. Appius, L. Atinius e L. Quintius. La ornamentazione di questi esemplari italiani consiste ordinariamente di lunghe foglie irraggianti da una rosetta dal punto di appoggio della coppa e con orlatura a stretta fascia provvista di ornati, mentre gli spazi intermedi sono riempiti da scudi, da maschere, da delfini, da rosette ecc. Ma in alcuni esemplari fanno l'apparizione loro fregi figurati, ed in vero in una coppa di C. Popilius (fig. 405) [4] è

(1) Courby, op. cit., p. 327 e segg.

(2) Courby, op. cit., p. 451 e segg.

(3) Dragendorff, *Bonner Iahrbücher*, XCVI, 1895, p. 37 e segg. — Siebourg, *Röm. Mitt.*, XII, 1897, p. 40 — Hartwig, ivi, XIII, 1898, p. 399 — Walters, II, p. 490 e segg. — Dugas, p. 661 — Courby, op. cit., p. 416 e segg.

(4) *Röm. Mitt.*, XIII, 1898, t. XI (Inghilterra, in una coll. privata).

una fiera zuffa tra Greci e Persiani, in cui sono indubbie reminescenze della composizione a noi nota dal grandioso mosaico pompeiano di Alessandro Magno della Casa del Fauno [1].

Si aggiunga la produzione calena [2], quella cioè che si è creduto che avesse il centro suo maggiore a Cales, l'odierna Calvi in Campania, mentre non è mancato chi con ragione ha riconosciuto in tal genere di prodotti vascolari un carattere apulo e specificatamente tarantino, piuttosto che un carattere campano, tanto è vero che è stato proposto [3], invece della deno-

Fig. 405. — Decorazione di una coppa di C. Popilio (Inghilterra - coll. privata).
da *Röm. Mitt.*

minazione di ceramica calena, quella di ceramica a rilievo italica a vernice nera. Ma di recente [4] una gran parte di questa produzione è stata rivendicata alla Grecia: i cosiddetti vasi a medaglioni risalirebbero anche al sec. IV e dapprincipio se ne dovrebbe fissare il luogo di produzione in Atene, poscia in Egitto, in Asia Minore, nella Magna Grecia. Si veda, per

---

(1) Winter, *Das Alexander-mosaik aus Pompeji*, 1909.

(2) Gamurrini, *Bull. d. Inst.*, 1874, p. 82 — Rayet e Collignon, op. cit., p. 846 e segg. — Von Rohden, p. 2010 — Martha, op. cit., p. 491 e segg. — Déchelette, *Les vases céramiques ornés de la Gaule Romaine*, 1904, I, p. 9 — Walters, I, p. 502 e seg. — Pagenstecher, *Die calenische Reliefkeramik*, 1909 e *Iahrbuch*, 1912, p. 14 e segg. — Körte G., *Götting. gelehrter Anzeiger*, 1913, p. 253 e segg. — Dugas, p. 661.

(3) Körte G., op. cit., p. 253 e segg.

(4) Courby, op. cit., p. 220 e segg. con ampi elenchi.

esempio, un piatto da Teano (fig. 406) [1] con decorazione dipinta, consimile a quella dei vasi italioti dello stile di Gnatia e con medaglione a rilievo, ove è rappresentato un centauro in movimento a destra.

L'argilla usata in codesta ceramica è grigio-pallida; la vernice di cui i vasi sono ricoperti è nera con lucentezza metallica e con riflessi argentei; anche qui adunque i rapporti con la produzione metallica sono evidenti. Forme preferite sono quelle delle patere con medaglione centrale e delle patere ad ombelico (*phiale mesòmphalos* o *omphalotòs*) con scene figurate all' intorno. Evidente è nelle patere a medaglione la imitazione di quelle magnifiche coppe argentee dell'età ellenistica con testa ad alto rilievo nel mezzo, di cui esempio pregevole assai e assai noto si può addurre nella tazza di Alessandria del tesoro di Boscoreale [2]. Le patere ad ombelico non rappresentano una novità, chè anzi, risalendo pei primi modelli di tale tipo di vaso all' industria cipriotofenicia, si deve notare che la patera ombelicata, sia in bronzo che in argento, fu comunemente usata attraverso tutta la civiltà ellenica e passò poi alla civiltà romana, come ci attesta, tra l'altro, il rilievo a festoni dell'*Ara Pacis Augustae* [3]. Ma la traduzione in argilla della patera ombelicata metallica, come è offerta dalla cosiddetta ceramica calena, rappresenta una novità dopo sporadici tentativi come quello di Nikosthenes, ceramista innovatore delle forme e che ci è noto da tre esemplari da Vulci [4]. Accanto alle patere sono coltivate le forme della coppa e del cosiddetto *guttus*.

Fig. 406. — Piatto dipinto e a rilievo da Teano (Heidelberg - Istituto di Archeologia della Università).

da Pagenstecher.

(1) Pagenstecher, op. cit., n. 35, t. 5 (Heidelberg — Museo dell' Università; cm. 26,5).

(2) *Mon. et Mém. Piot*, V, 1899, t. I (Parigi - Museo del Louvre).

(3) Strong-Sellers, *Roman Sculpture*, I, t. XX.

(4) Klein, p. 67, n. 56 (Parigi - Biblioteca Nazionale, Gabinetto delle Medaglie), n. 57 (Würzburg - Museo di Storia dell'Arte dell'Università), n. 58 (Londra - Museo Britannico) — Nicole, n. 61, n. 80 e 81.

La ornamentazione figurata è varia e vi si rintraccia anche il ricordo di celebri lavori plastici, sia dell'età ellenica, come la *parthènos* di Fidia, sia dell' età ellenistica, come il fanciullo lottante con l'oca di Boëthos. E vi sono rappresentazioni del mito e della vita contemporanea; così, accanto ad esemplari o col ratto di Persephone, o con le fatiche di Eracle, o con gli episodi delle avventure di Odisseo, abbiamo scene che alludono alle lotte dei Galli depredatori. Si aggiungano quadrighe con divinità, teste muliebri, Eroti, Tritoni con Nereidi, battelli, elefanti da guerra, varie specie da ani-

Fig. 407. — Tazza firmata di Canuleio: putti cacciatori (Napoli - Museo Nazionale).
da Pagenstecher.

mali. E non manca in un esemplare la lupa romana coi gemelli. Sono in genere gli stessi soggetti che contemporaneamente trattava la toreutica; così non può arrecarci sorpresa se Plinio parla di una patera argentea, opera di Pytheas, i cui rilievi rappresentano il ratto del Palladio (*N. H.*, XXXII, 154) e se si possiede una patera calena col medesimo soggetto.

L'artista più noto in questa produzione di ceramica a rilievo è *L. Canuleius L. filius* che si qualifica come *Calenus* (fig. 407); accanto a lui possiamo menzionare L. Atilius, Retus, L. e G. Gabinius, L. Anicius. E queste firme di ceramisti nelle loro particolarità ortografiche ci forniscono indizi non trascurabili per meglio fissare l'età in cui fiorì questo genere di produ-

zione vascolare, età che corrisponderebbe in principal misura al secondo cinquantennio del sec. III [1].

Tra gli esemplari di ceramica cosiddetta calena costituiscono un gruppo ben delimitato le patere ombelicate, adorne di quattro quadrighe guidate da Vittorie e recanti divinità [2]. Cinquanta esemplari sono stati sinora elen-

Fig. 408. — Patera di Orbetello: Nereide su pistrice (Firenze - R. Museo Archeologico).
Fot. Gatti.

cati e si è riconosciuto che essi costituiscono i prodotti più antichi della serie intiera. Ora è notevole che, ad eccezione di due provenienti da Capua,

(1) Si v. Körte, op. cit., p. 257 e seg.

(2) Förster, *Ann. d. Inst.*, 1883, p. 67 (primo elenco) — Martha, op. cit., p. 492 — Körte, op. cit., p. 267 e segg.

tutte queste patere sono venute alla luce dall' Etruria. In nessuna si avverte la firma dei noti ceramisti caleni; solo su quattro patere vi è il residuo della firma nella voce verbale greca *epoei* (faceva), non solo, ma in alcuni esemplari sono visibili le traccie di quella argentatura, che pare peculiare di alcuni prodotti ceramici orvietani. Si avvicinerebbero adunque questi esemplari ad un tipo di ceramica dorata ed argentata [1] ed imitante perciò, in modo più stringente ancora delle altre ceramiche a rilievo, i preziosi e costosi prototipi di nobili metalli.

Fig. 409. — Anfora del Palazzone presso Perugia (Perugia - Museo del Palazzone).

Fot. Perazzo.

Ora tale genere di ceramica pare che abbia avuto i centri suoi primi di fabbricazione in Apulia e dall'Apulia poi, in modo analogo alla cosiddetta ceramica calena, che passò in principal misura nella Campania, sarebbe passata nell' Etruria meridionale.

Esemplari di ceramica a rilievo argentata sono specialmente noti dai rinvenimenti archeologici nel territorio tra Bolsena ed Orvieto e nelle vicinanze di Orbetello. Prevalgono le patere con *emblemata*, in cui si deve riconoscere la riproduzione delle *argyrides phialai* menzionate da Polluce e da Ateneo. Come *emblemata* vediamo o una Nereide su pistrice (fig. 408) o Ercole, sia lottante col leone nemeo, sia in riposo con due compagni, sia nella beatitudine dell'Olimpo con Ebe e la Vittoria. Ma non mancano

---

(1) Klügmann, *Ann. d. Inst.*, 1871, p. 1 e segg. — Milani, *N. Scavi*, 1885, p. 245 — Rayet e Collignon, op. cit., p. 351 e seg. — Martha, op. cit., p. 495 e seg. — Walters, I, p. 501.

altre forme di vasi; vi sono specialmente le anfore adorne di rilievi e di tralci (fig. 409). Per la cronologia di tal genere di vasi argentati vale il rinvenimento in una tomba volsiniese di Poggio Sala (1), insieme a parecchi esemplari di tale ceramica, di un triente onciale debole, di una moneta cioè che fu in uso dal 150 all'89 a. C. e che era stata deposta dentro il vaso principale, un'anfora. La derivazione poi dall'Apulia sarebbe comprovata dalla identità di un'anfora orvietana con una proveniente dall'Apulia (2), adorna di teste a rilievo dell' eroe Ercole sotto le anse e di un fregio rappresentante una Amazzonomachia.

Resta a far cenno della produzione ceramica di terra di color rosso-corallino, cioè della cosiddetta *terra sigillata*, che culmina nelle fabbriche di Arezzo, fiorenti nel sec. I a. C. ed anche durante i primi imperatori della casa Giulia-Claudia. Non era ignoto ai Greci nei vari periodi e nelle varie fabbriche della loro ceramica nella cottura dei vasi il passaggio del color dell'argilla ad un bel rosso corallino dovuto alla fiamma ossidante, prodotto cioè da una corrente di aria penetrata nel forno acceso. Ma solo nell' età ellenistica si trasse regolare partito per tale metodo di cottura, sì da ottenere un' argilla cotta con eguale intensità di color rosso nelle varie sue parti. Tale tendenza pare che si esplicasse contemporaneamente (3) in Asia Minore (a Pergamo) e nelle isole adiacenti (specialmente a Samo) e nella Magna Grecia, forse in Campania, ove si ha la fabbrica di Pozzuoli: colà sviluppandosi dalle cosiddette coppe megaresi, alcune delle quali presentano già parzialmente una tecnica ad argilla rossa; quivi svolgendosi dalla ceramica cosiddetta calena.

Ma è in Italia, assai meglio che nelle regioni elleniche orientali, che il metodo della *terra sigillata* si perfezionò raggiungendo l'apogeo suo nelle fabbriche aretine, in cui nei primi esemplari della fine del sec. II abbiamo ancora i ricordi della vieta tecnica a vernice bruno-metallica. Nelle fabbriche di Arezzo (4) si avverte inoltre l'applicazione di un lucido trasparente

---

(1) Milani, *Il R. Museo Arch. di Firenze*, p. 24 (Firenze - R. Museo Archeologico); si cf. *N. Scavi*, 1896, p. 389 e segg.

(2) *Mon. d. Inst.*, IX, t. XXVI, 1, *a*, *b* e *Bull. Arch. Italiano*, I, t. I,1 (Londra - Museo Britan.).

(3) Dragendorff, *Bonner Iahrbücher*, 1895, p. 25 e 1897, p. 140 e seg. — Déchelette, op. cit., I, p. 15 — Walters, II, p. 474 e segg. — Zahn, *Priene*, p. 440 e segg. — Pagenstecher, *Die calenische Reliefkeramik*, p. 169 — Courby, *B. C. H.*, XXXVIII, 1913, p. 434 e segg. — Dugas, p. 661.

(4) Fabroni A., *Storia degli antichi vasi fittili aretini*, 1841 — Gamurrini, *Le iscrizioni degli antichi vasi fittili aretini*, 1859 e *N. Scavi*, 1883, p. 265 e segg.; 1893, p. 138 e segg. — Pasqui, *Not. Scavi*, 1884, p. 369 e segg. (relazione sullo scavo della fabbrica di M. Perennius); 1894, p. 116 e segg.; 1896, p. 453 e segg. — Von Rohden, p. 2010 e seg. — Rayet e Collignon, op. cit., p. 355 e

incolore, composto di silicati, di ossido di ferro e, forse, di borace, che avviva le tonalità in modo analogo alla lucidezza, che rendeva più vivaci i prodotti vascolari dei ceramisti attici dei tempi migliori. Della celebrità che ben presto raggiunsero le fabbriche aretine ci testificano le documentazioni monumentali d'insigni prodotti sino a noi pervenuti, preziosissimi cimeli dell'arte antica. A questa ceramica aretina alludono poi Marziale (I, 54, 6; XIV, 98), un epigramma dell'Antologia Latina (259) ed Isidoro da Siviglia (*Origines*, XX, 4,5) ed anche iscrizioni, in cui sono nominate le *figulinae arretinae* (*C. I. L.*, II, p. 497 e p. 519).

In realtà la ceramica aretina è per eccellenza la ceramica romana; ma l'arte figurata che vi si esplica (fig. 410) ha quel medesimo carattere di grecità o di pretta derivazione o identificazione con l' arte ellenistica che hanno tutti i monumenti figurati dei primi tempi dell'impero, in cui Roma si sostituisce agli altri centri ellenistici ed assomma in sè le varie correnti artistiche del mondo greco. L'arte è perciò eclettica rientrando per gran parte nella grande corrente della cosiddetta arte neo-attica.

E ci sono noti i nomi di parecchi fabbricanti in stampiglie impresse nei vari prodotti. Menzioniamo le officine di P. Cornelius, che impiegava circa 40 schiavi, i cui nomi ci sono conosciuti, di C., L. e S. Annius, con più di 20 schiavi, di A., di C. e di L. Titius con 15 schiavi, di C. Rasinius e di L. e C. Petronius, di C. Gavius. Ma il più noto, e meritamente, tra i ceramisti aretini è M. Perennius, dalla cui officina, situata presso il luogo ove sorge S. Maria in Gradi, sono usciti i vasi più artistici a noi noti. Tra i 17 schiavi che conosciamo come appartenenti alla officina di Perennius spiccano Nicephorus, Cerdo, Pilades, Pilemo, che rappresentano l' apogeo della fabbrica, segue Tigranes e poi Bargates, in cui già si avverte la decadenza ed infine Crescens e Saturninus con prodotti degenerati.

Le forme dei vasi aretini sono varie: piatti, patere, coppe, *oinochoai, lagynoi*, crateri ecc., e gli esemplari migliori sono quelli provenienti tutti intieri con le loro decorazioni a rilievo da matrici, delle quali matrici parecchie si sono ritrovate negli scavi ad Arezzo. Meno pregevoli e denotanti seriorità di esecuzione e decadenza di fabbrica sono i vasi foggiati secondo

---

segg. — Dragendorff, *De vasculis Romanorum rubris capita selecta* e *Bonner Iahrbücher*, XCVI, 1895, p. 55 e segg. — Ihm, *Bonner Iahrbücher*, CII, 1898, p. 106 e segg. (studio di assieme dal punto di vista epigrafico) — Chase, *The Hoeb Collection of arretine Pottery*, 1898 — Déchelette, op. cit., I, p. 9 e segg. — Walters, II, p. 479 e segg. — Dugas, p. 661 e seg. — Ristoro D'Arezzo, Pignotti, Angelucci, U. Pasqui, Viviani, *I vasi aretini*, 1921. I recenti scavi in Arezzo hanno comprovato come data dei vasi aretini l' età posteriore all' 80 a. C. (Pernier, *N. Scavi*, 1920, p. 130 e segg.).

Fig. 410. — Frammenti di vasi aretini (Arezzo - Museo).

da *N. Scavi.*

un duplice metodo: o nel vaso liscio sono stati incollati soggetti a rilievo, separatamente eseguiti per mezzo di una stecca o ricavati da stampiglie isolate, oppure dalla superficie stessa dei vasi sono stati direttamente modellati gli ornamenti a rilievo.

Vario è il repertorio figurato: scene mitologiche complesse come quella illustrante il mito di Fetonte su di uno *skyphos* di Bargates (fig. 411) (1), o come l'apoteosi di Ercole su di un cratere di Tigranes (fig. 412) (2), figure mitologiche come le Vittorie, le Nereidi, gli Amori, le Menadi ed i Satiri, le Muse e le Horai, gli Arimaspi e i Grifoni. Ma non mancano altre scene

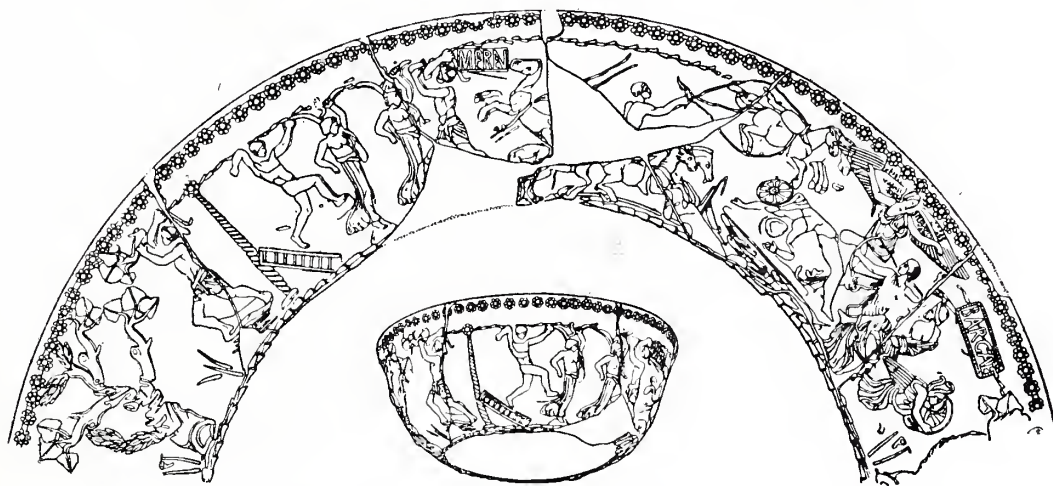



Fig. 411. — Coppa aretina col mito di Fetonte (Boston - Museo di Belle Arti).
da Walters - Birch.

come quella finissima della caccia di Alessandro Magno al leone su di un frammento di matrice della officina di M. Perennius (3); nè rare sono le scene di banchetti e di mimi, le figure di danzatrici sovente in aspetto di Cariatidi, gli scheletri. Frequenti sono le maschere ed i festoni e di indicibile vaghezza sono talora gli elaborati nessi e le sapienti combinazioni di piante e di fiori con piccole figure di volatili, di rettili, d'insetti. In una parola nei vasi aretini è lo stesso stile, sono gli stessi concetti, gli stessi motivi che ammiriamo nella svariata produzione artistica dei tempi augustei, sia nei rilievi

(1) Walters, II, fig. 218 (Boston - Museo di Belle Arti).

(2) Rayet e Collignon, op. cit., fig. 131 (Parigi - Museo del Louvre).

(3) Walters, II, t. LXVI, 1, 3 e Stuart Jones, *Companion to roman history*, 1912, fig. 65 (Londra - Museo Britannico).

marmorei, come i fregi vegetali e a festoni dell'*Ara Pacis* (1), sia nelle argenterie note a noi dai tesori di Boscoreale (2), di Hildesheim (3), di Berthouville (4), sia negli stucchi, quali possediamo negli incantevoli soffitti della villa della Farnesina (5), sia infine nelle terrecotte decorative, che costituiscono la serie dei cosiddetti rilievi Campana (6).

Fig. 412. — Cratere aretino con l'apoteosi di Ercole (Parigi — Museo del Louvre).

da Rayet.

È notevole che questa arte della ceramica a *terra sigillata*, assurta a così alto fastigio con le officine di Arezzo, avesse ben presto delle fabbriche succursali e fosse imitata in vari luoghi. E così, durante i primi successori di Augusto, vediamo attiva una officina a Tschandarli (7), a circa trenta chilometri da Pergamo, in cui alcuni campioni si ricollegano ai prodotti aretini dell'età augustea, mentre altri campioni di età più recente non differiscono dai prodotti di *terra sigillata* di Gallia e di Germania.

Ed invero tale industria ceramica italica si trasporta al di là delle Alpi, ove nel sec. II dell'êra volgare godono maggior prosperità le fabbriche galliche, che sono succedanee nel mercato a quelle aretine, ormai in pieno decadimento. In Gallia (8) sono specialmente attivi i centri produttori di Lezoux (Allier) e della Graufesenque (Aveyron), di

(1) Strong-Sellers, *Roman Sculpture*, I, t. XVII, XVIII, XX.

(2) *Mon. et Mém. Piot*, V, 1899, t. I-XXXVI.

(3) Pernice e Winter, *Der Hildesheimer Silberfund*, 1901.

(4) Babelon, *Cabinet des antiques*, t. 14, 17, 24, 38, 41, 51 — Gusmann, *L'art décoratif de Rome*, S. I, t. 21,1-2; t. 33; t. 42, 1-2; t. 47; t. 53; S. II, t. 63.

(5) *Mon. d. Inst., Suppl.*, t. XXXII-XXXV.

(6) Von Rohden e Winnefeld, *Architektonische Römische Tonreliefs der Kaiserzeit* (*Die antiken Terrakotten*, IV), 1911.

(7) S. Löschcke, *Ath. Mitt.*, XXXVII, 1912, p. 344 e segg.

(8) Dragendorff, op. cit., — Déchelette, op. cit. — Walters, II, p. 515 e segg. — Dugas, p. 662 — G. Curle, *Proceedings of the Antiquaries of Scotland*, 1917, p. 130 e segg.

Banassac (Logère), di Montans (Taru) e ci sono note parecchie impronte di capi di officine. Ricordiamo per le fabbriche di La Graufesenque i nomi di Mommo e di Germanus, per quelle di Lezoux i nomi di Abucius, di Banuus, di Cinnamus (su 152 esemplari), di Libertus, di Paternus (su 128 esemplari).

Si distinguono i vasi gallici dagli aretini per una tonalità della argilla più accentuata nel rossastro-scuro e per una inverniciatura di pronunciato carattere metallico; ma al confronto dei meravigliosi prodotti aretini quelli gallici dimostrano uno scadimento evidente, sia nelle forme che nella grossezza delle pareti, che nei motivi tanto ornamentali quanto figurati.

Alla ceramica gallica si aggiungano le imitazioni iberiche di Ampurias [1]. Ma esce ormai dal quadro della ceramica greca questa produzione transalpina e però non occorre farne cenno più diffuso. Ancor più imbarbariti si dimostrano i prodotti posteriori delle fabbriche belghe e germaniche [2], specialmente di Westerndorf e di Rheinzabern col capo-officina Cerialis. In questi prodotti è come una lontana eco affievolita ed intorbidita delle lussureggianti e vivaci forme e decorazioni dell'arte ellenistica.

Infine in questa produzione settentrionale si finisce per rinunciare al rilievo. Ma tutto ciò non c' interessa ed in realtà dobbiamo riconoscere solo nella produzione di Arezzo le ultime manifestazioni nell'arte greca vera e propria del rilievo applicato in multiformi motivi sulle pareti dei vasi fittili.

---

(1) Cazurro, *Terra sigillata: Los vasos aretinos es sus imitationes en Ampurias*, 1910.

(2) Walters, II, p. 533 e segg. — S. Löschcke, *Keramische Funde in Haltern (Westphal)* 1909 — Dugas, p. 662.

MUSEOGRAFIA

Collezioni del sec. XVIII, ora disperse.

ITALIA:

Chiusi - Bargagli.

Firenze - A. F. Gori, Riccardi.

Girgenti - Lucchesi.

Milano - Peralta.

Napoli - Caraffa-Noia, D'Hammond, Egizio, Hamilton (D' Harcanville, *Antiquités* ecc. *tirées du Cabinet de M. Hamilton,* 1756-67), Mastrilli, Padri dell'Oratorio, Padri Teatini, Parois, Pianura, Porcinari, Valletta.

Nola - Vivenzio *(Vasi dipinti del Museo Vivenzio, disegnati da C. Angelini nel MDCCXCVIII, testo ill. da G. Patroni,* 1900).

Palermo - Padri di S. Martino, Padri Gesuiti.

Pesaro - Passeri.

Roma - Ficoroni, Gualtieri, Kircher, Mengs, Zelada.

ESTERO:

Francia - Caylus, Padri Benedettini (Parigi).

Inghilterra - Frederik, Thoms.

Collezioni del sec. XIX, ora disperse.

ITALIA:

Adria - Bocchi (Schoene, *Le antichità del Museo Bocchi di Adria,* 1878).

Anzi - Fittipaldi.

Canino - Luciano Bonaparte (*Museum Etrusque de L. Bonaparte, prince de Canino,* 1829 - *Vases étrusques de L. Bonaparte,* fasc. 1 e 2, 1830), Candelori, Feoli (Campanari, *Antichi vasi dipinti della collezione Feoli,* 1837).

Chiusi - Casuccini.

Civitavecchia - Guglielmi.

Firenze - Millingen, Pizzati, Vagnonville.

Girgenti - Panettieri.

Milano - Palagi.

Napoli - Barone, Betti, Blacas (Panofka, *Musée Blacas,* incompiuto, 1829), Bourguignon, Capecelatro, Carelli, Conte di Siracusa (Fiorelli, *Mon. antichi posseduti da S. A. il conte di Siracusa,* 4 fascic., 1853 e *Notizia dei vasi dipinti rinvenuti a Cuma nel 1856,* 1857), Di Crescenza, Gargiulo, Ingenheim, Koller, Lalo (de), Lamberg, (De Laborde, *Collection de vases grecs de M. le Comte De Lamberg,* 1813-24), Lipona o Carolina Bonaparte, Moschini, Pacileo, Rainer, Santangelo, Temple, Torella, Torrusio, Woodyatt, Zurlo.

Nola - Betti, Calefatti.

Palermo - Carelli, Di Trabia.

Potenza - Amati.

Reggio di Calabria - Vitrioli (Putortì, in *Ausonia*, IV, 1919, p. 128 e segg.)
Rimini - Des Vergers (*Catalogue de la collection d'antiquités de feu M. A. Noël des Vergers* 1867).
Roma - Bartholdy (Panofka, *Il Museo Bartoldiano descritto*, Sez. 2ª, Vasi dipinti, 1827), Basseggio, Campana (*Cataloghi del Museo Campana*, I: Vasi dipinti, 1862), Castellani Alessandro (De Witte, *Catalogue de la coll. de M. Alex. Castellani*, 1865), Castellani Augusto, Coghill (Millingen, *Peintures antiques de vases grecs de la collection de Sir Iohn Coghill Bart*, 1817), Depoletti, Dodwell, Dorow, Tyszkiewicz (Fröhner, *Coll. d'ant. du comte M. Tyszkiewicz*).
Santa Agata dei Goti - Rainone.
Terranova - Navarra.
Toscanella - Campanari.
Trieste - Fontana.
Viterbo - Falcioni.

ESTERO:

Austria - Scaramanga (a Vienna).
Belgio - Van Branteghem (a Bruxelles - Fröhner, *Collection van Branteghem*, 1892), Hirsch (a Bruxelles).
Danimarca - Principe Cristiano Federico (Copenhagen).
Francia - Barre (a Parigi, Fröhner. *Collection de M. A. Barre* 1878), Bellon (a Rouen), Beugnot (a Parigi - De Witte, *Description de la collection d'antiquités de M. le Vicomte Beugnot*, 1840); Bonaparte Girolamo (a Parigi - Fröhner, *Choix de vases grecs inédits de la collection du Prince Napoléon*, 1867), Bonaparte Giuseppina (alla Malmaison), De Bammeville (a Parigi - Fröhner, *Collection de feu M. Joly de Bammeville*, 1893), D'Henin (a Parigi), Dufourny, (id.), Durand (id., De Witte, *Description des antiquités qui composent le cabinet de feu M. le chevalier Durand*, 1836), Dzialynski (id.), Gréau (id. - Fröhner, *Collection I. Gréau*. 1891), Grivaud (id.), Hoffmann (id. - Fröhner, *Collection Hoffmann*, 1899), Igé (id.), Lenoir (id.), Luynes (id. - Luynes, *Description de quelques vases peints*, 1840), Magnoncour (id. - De Witte, *Description des vases peints et des bronzes qui composent la collection de M. de M.*, 1839), Oppermann (id.), Panckoucke (id. - Dubois, *Catalogue des vases grecs formant la collection de M. Panckoucke*, 1840), Paravey (id. - De Witte, *Catalogue de la collection d'antiquités de feu M. C. Paravey*, 1879), Pourtalès-Gorgier (id. - Panofka, *Antiquités du cabinet du comte Pourtalès-Gorgier*, 1834 - Dubois, *Description des antiques faisant partie des collections de M. le conte Pourtalès-Gorgier*, 1841), Révil (id.), Rouen (id.), Soult (id.), Tochon (id.), Valville (id.).

Germania - Erbach, Habich (Cassel), Margaritis (Monaco - *Katalog einer Sammlung grechischen Vasen, Terrakotten,* München, 1899), Pourtalès G. (Berlino), Sabouroff (Furtwängler, *Sammlung Sabouroff.* 1883-1887), Vogell (Karlsruhe-Böhlau, *Griechische Altertümer südrussischen Fundorts aus dem Besitze des H. A. Vogell,* 1908).

Inghilterra - Blayds (Englefield Green nel Surrey), Bristol, Burgon, Churchill (Cambridge), Disney (Hyde - *Museum Disneianum,* 1849), Edwards, Englefield (Moses, *Vases from the Collection of Sir H. Englefield,* 1819-20), Forman (Pippbroock House nel Surrey - Smith, *Catalogue of the Forman collection of antiquities,* 1899), Hope (Deepdeene nel Surrey - Tischbein, *Collection of engravings from ancient vases,* 1791-95), Leake (Cambridge), Pembrocke, Sandford-Graham, Sloane.

Spagna - Salamanca (Madrid).

Musei e Collezioni ora esistenti.

(In parentesi sono menzionate le collezioni antiche che hanno contribuito a formare le nuove).

ITALIA:

Acerra - Collezione Spinelli.

Adria - Museo Civico (coll. Bocchi).

Ancona - Museo Nazionale.

Bari - Museo Provinciale.

Bologna - Museo Civico (coll. Palagi e Museo dell' Università).

Pellegrini G., *Catalogo dei vasi antichi dipinti delle coll. Palagi ed Universitaria,* 1900 e *Catalogo dei vasi greci dipinti delle necropoli felsinee,* 1912.

Cagliari - Museo Nazionale.

Capua - Museo Provinciale Campano.

Patroni G., *Catalogo dei vasi e delle terrecotte del Museo Campana, Puntata* I.ª, *Vasi,* 1897.

Catania - Collezione Biscari.

Chiusi - Museo Civico.

Inghirami F. e Valeriani D., *Etrusco Museo Chiusino,* 1833.

Corneto-Tarquinia - Museo Nazionale (coll. Bruschi).

Firenze - R. Museo Archeologico (coll. Vagnonville e Campana).

Genova - Museo del Palazzo Bianco.

Lecce - Museo Provinciale.

Napoli - Museo Nazionale (coll. Lipona, Santangelo, Siracusa, Vivenzio).

Heydemann H., *Die Vasensammlungen des Museo Nazionale zu Neapel,* 1872.

Orvieto - Museo Civico - coll. Faina.

Cardella, *Museo Etrusco Faina,* 1888.

Palermo - Museo Nazionale (collez. Casuccini).

Parma - R. Museo di Antichità.

Perugia - Museo dell' Università.

Randazzo - Coll. Vagliasindi.

Roma - Museo del Palazzo dei Conservatori (collez. A. Castellani) - Museo Nazionale di Villa Giulia (Museo Kircheriano) - coll. Castellani) - R. Museo Preistorico ed

Etnografico - Museo Torlonia - Vaticano, Museo Etrusco Gregoriano (coll. Candelori, Gualtieri).

Musei quod Gregorius XVI, P. M., in aedibus Vaticanis constituit monimenta, 1842).

Ruvo - Coll. Caputi.

Jatta G., *Vasi italo-greci del Sig. Caputi*, 1877.

Id. - Coll. Fenicia - Museo Jatta.

Jatta G., *Catalogo del Museo Jatta*, 1869.

Siracusa - R. Museo Archeologico.

Taranto - R. Museo Archeologico.

Terranova - Coll. Navarra - collez. Salonia.

Trieste - Museo Civ. di Storia ed Arte.

Volterra - Museo Guarnacci.

ESTERO:

Austria: Vienna - Museo Nazionale Storico-Artistico (coll. Lamberg) - Museo Artistico di Arte Industriale.

Masner, *Die Sammlung antiker Vasen und Terracotten in k. k. oesterr. Museum*, 1892.

Id. - Collez. Liechtenstein.

Belgio: Bruxelles - R. Museo del Cinquantenario delle Arti Decorative Industriali - Biblioteca Reale; Gabinetto delle Antichità.

Cipro: Nicosia - Museo di Cipro.

Myres e Ohnefalsch - Richter, *A catalogue of the Cyprus Museum*, 1899.

Danimarca: Copenhagen - Museo Nazionale (coll. Capecelatro).

S. B. Smith, *De malede vaser i Antikkabinettet i Kjobenhavn*, 1862.

Egitto: Alessandria - Museo Greco-Romano.

Cairo - Museo delle Antichità Egiziane.

C. C. Edgar, *Greek Vases*, 1911.

Francia: Boulogne - sur-mer - Musei Comunali (coll. Panckoucke).

Colmar - Museo Schongauer.

Compiègne - Museo Vivenel.

Grenoble - Museo Scientifico e Archeologico (coll. Campana).

D'Auriac, *Catalogue des vases étrusques et des vases grecs appartenant à la ville de Grenoble*, 1905.

Lione - Museo Civico (collez. Tyszkiewicz).

Marsiglia - Museo di Archeologia.

Orléans - Museo Storico.

Parigi - Musei Nazionali del Louvre (coll. Buonaparte, Campana, Durand, Tochon).

Pottier, *Catalogue des vases antiques de terre cuite*, I-III, 1896-1907 e *Vases antiques du Louvre*, 1897, 1901, 1923; *Corpus Vasorum antiquorum, France, Musée du Louvre*, fasc. I, 1923.

Id. - Biblioteca Nazionale; Gabinetto delle Medaglie (coll. Luynes, Oppermann).

De Ridder, *Catalogue des vases peints de la Bibliothèque Nationale*, 1901-1902.

Id. - Coll. De Clercq.

De Ridder, *Les marbres, les vases peints et les ivoires de la coll. De Clercq*, 1906.

Rouen - Museo di antichità (collez. Campana e Dutuit).

Germania : Altenburgo - Museo Lindenau.

Amburgo - Museo Artistico Industr.

Ballheimer, *Griechische Vasen aus dem Hamburger Museum für Kunst und Gewerbe,* 1905.

Id. - Coll. Reimers.

Aquisgrana - Museo Civ. Suermondt.

Berlino - Musei, *Antiquarium* (coll. Bartholdy, Bellori, Dorow, Sabouroff).

Gerhard, *Griechische und etrushische Trinkschalen des K. Museums zu Berlin,* 1840 - id., *Etruskische und Kampanische Vasenbilder des k. Museums zu Berlin,* 1843 - id., *Apulische Vasenbilder des k. Museums zu Berlin,* 1845 - id., *Trinkschalen und Gefässe des k. Museums zu Berlin und anderer Sammlungen,* 1848-1850; Furtwängler, *Beschreibung der Vasensammlung in Antiquarium,* 1885.

Id. - Museo Etnografico (collezione Schliemann).

Schmidt E., *H. Schliemann's Sammlung trojanischer Altertümer,* 1902.

Bonn - Museo Accademico d'Arte.

Breslavia - Museo Archeologico dell' Università.

Rossbach, *Griechische Antiken des arch. Museums in Breslau,* 1889.

Brunswich - Museo.

Carlsruhe - Coll. di Antichità e di Etnografia.

Fröhner, *Die griechischen Vasen und Terracotten der Grossherz. Kunsthalle zu Karlsruhe,* 1860; *Winnefeld, Beschreibung der Vasensammlung zu Karsruhe,* 1887.

Cassel - Museo Fridericiano.

Dresda - *Albertinum.*

Francoforte sul Meno - Museo Civico Storico - Ist. Arch. dell'Università.

Schaal, *Griechische Vasen aus Frankfurter Sammlungen,* 1923.

Gotha - Coll. nel Castello Friedenstein.

Gottinga - Coll. archeologico-numismatica della Università.

Iacobsthal, *Götting. Vasen,* 1912.

Halle - Museo archeolog. dell' Univ.

Heidelberg - Coll. archeol. dell'Univ.

Jena - Museo archeologico dell'Università.

Lipsia - Istituto archeologico dell'Università.

Mannheim - Antiquario.

Hoffmann, *Griechische Vasen im Grossherz. Hofantiquarium* in Mannheim, 1909.

Monaco - Collezione di Vasi (coll. Arndt, Carolina e Luciano Buonaparte, Candelori, Dodwell).

Jahn, *Beschreibung der Vasensammlung König Ludwig's in der Pinakothek zu München,* 1854; *Sieveking e Hackl, Die Kgl. Vasensammlung zu München.* I, *Die älteren nicht attischen Vasen,* 1912.

Schwerin - Museo.

Weimar - Biblioteca, Coll. di Vasi.
Würzburg - Museo di Storia dell'Arte dell' Università.
Urlichs, *Verzeichniss der antiken Sammlungen der Universität Würzburg,* 1865-1872.
Gran Brettagna : Aberdeen - Istituto archeologico dell' Università.
Ashby (Castello) - Coll. Northampton.
Birmingham - Museo.
Cambridge - Museo Fitzwilliam (collezioni Babington, Churchill, Disney, Leake).
E. A. Gardner, *A Catalogue of the Greek Vases in the Fitzwilliam Museum,* 1897.
Id. - Collegio *Corpus Christi.*
Id. - Coll. Lewis.
Canterbury - Museo Reale.
Edinburgo - Museo Naz. di Antichità.
Glascow - Museo.
Howard (Castello) - Coll. Carlisle.
Liverpool - Istituto archeologico dell' Università.
Londra - Museo Britannico (collez. Blacas, Burgon, Campanari, Castellani, Hamilton, Sloane, Temple).
Birch e Newton, *A catalogue of the greek and etruscan Vases in the British Museum,* 1851-70; Murray, *Designs from greek Vases in the British Museum,* 1894; Murray e Smith, *White athenian vases in the British Museum,* 1896; Walters e Smith, *Catalogue of the greek and etruscan Vases in the British Museum,* v. I-IV, 1893-1912.
Id. - Museo Vittoria ed Alberto.
Manchester - Galleria d'Arte.
Mary Herford, *A catalogue of greek Vases preserved in Manchester,* 1920.
Oxford - Museo Ashmolean.
P. Gardner, *Museum Oxoniense, Catalogue of the greek Vases in the Ashmolean Museum,* 1893.
Richmond - Coll. Cook.
Grecia : Atene - Museo Nazionale Archeologico.
Collignon e Couve, *Catalogue des vases peints du Musée National d'Athènes,* 1902; Nicole, *Supplément au Catalogue,* 1911; Graef, *Die Antiken Vasen von der Akropolis zu Athen,* 1909 e segg.
Candia - Museo.
Eleusi - Museo.
Firà (Tera) - Museo.
Nauplia - Museo.
Reneia - Museo.
Sparta - Museo.
Tebe - Museo.
Iugoslavia : Serajevo - Museo Regionale della Bosnia-Erzegovina.
Bulanda, *Katalog der griechischen Vasen im Bosnich-Herzegowinischen Landesmuseum zu Serajevo,* 1912.
Olanda : Aia - coll. Thoms - Museo Meermanno-Westreeniano.
Leida - R. Museo di Antichità (coll. Luciano Buonaparte).
Roulez, *Choix de vases peints du Musée d'antiquités de Leyde,* 1854.

Polonia: Cracovia - Museo Czartoryski.
Id. - Gabinetto archeologico dell' Università.
Goluchow (Castello, presso Posen) - Coll. Dzialynski.
Portogallo: Lisbona - Museo Etnologico Portoghese.
Russia: Dorpat - Museo dell' Univ.
Malmberg e Felsberg, *Vasi e terrecotte antiche*, in russo, 1910.
Kertsch - Museo della Comm. Arch.
Odessa - Museo della Società per la Storia e l'Archeologia.
Pietrogrado - Museo dell'Eremitaggio (coll. Campana, Pizzati).
Stephani, *Die Vasensammlung der k. Ermitage*, 1869; Waldhauer, *Die Vasensammlung der k. Ermitage*, 1906.
Id. - Coll. della Soc. Archeol. Russa.
Id. - Museo Stiegliz.
Id. - Coll. Stroganoff.
Porêçje - Coll. Ouvaroff.
Spagna: Barcellona - Museo Provinciale di Antichità.
Madrid - Museo Nazionale Archeologico del Prado (coll. Asensi, Salamanca).
Mélida, *Sobre los vasos griecos, etruscos é italo-griecos del Museo Arqueologico Nacional*, 1882; Alvarez-Ossorio, *Vasos griecos, etruscos é italo-griecos, que se conservan en el Museo Arqueologico Nacional*, 1910; Leroux, *Vases grecs et italo-grecs du Musée Archéologique de Madrid*, 1912.
Id. - Coll. Alba.
Stati Uniti d'America: Baltimora - Coll. dell'Università John Hopkins.
Boston - Museo di Belle Arti (coll. Bourguignon, Bruschi, Tyszkiewicz).
Robinson, *Museum of fine Arts, Boston, Catalogue of greek, etruscan and roman vases*, 1893; G. H. Chase, *Museum of fine Arts, Catalogue of Aretine Pottery*, 1917.
Brunswich (Maine) - Coll. del Collegio Bowdoin.
Cambridge (Massachusett) - Museo Fogg.
Chicago - Istituto d'Arte.
New Haven - Museo della Università Yale.
Id. - Coll. Stoddart.
New York - Museo Metropolitano d'Arte (coll. Palma di Cesnola).
Philadelfia - Museo di Pennsylvania.
Id. - Coll. dell'Università Princeton.
Pomfret (Connecticut) - Coll. Hoppin.
Providence (Rhode Island) - Museo.
San Luigi - Museo Civico.
Worcester (Massachusett) - Museo d'Arte.
Svezia: Stoccolma - Museo Nazionale.
Svizzera: Berna - Museo Storico.
Ginevra - Museo d'Arte e di Storia.
Milliet, *Vases antiques des collections de la ville de Genève*, 1892.
Neuchâtel - Museo.
Zurigo - Museo Nazionale Svizzero.
Turchia: Costantinopoli - Museo Imperiale Ottomano.
Smirne - Coll. della Scuola Evangelica.

CRONISTORIA DEGLI STUDI
E DEI RINVENIMENTI DI CERAMICA GRECA.

1609. — Prima menzione di un vaso greco dipinto nel catalogo di Antonio Agard, antiquario ed orefice di Arles.

1690. — Nel *Romanum Museum* di A. De La Chausse (Causseus) è inserita la prima dissertazione sui vasi greci dipinti.

1696. — Nel *Thesaurus brandeburgicus selectus,* v. 3, di L. Beger è edito il primo elenco di vasi di una pubblica collezione (raccolta dell' Elettore di Brandeburgo).

1719-24. — Il Montfaucon nell' opera *L'Antiquité expliquée,* v. III e supp. III, sostiene la etruschicità dei vasi greci dipinti.

1724. — F. Buonarroti dichiara la etruschicità dei vasi greci dipinti nelle *Explicationes et coniecturae ad monumenta Etrusca,* inserite nell' opera di Dempster, *Etruria regalis.*

1742. — Altro sostenitore dell' etruschismo si ha nel Gori, *Difesa dell' alfabeto degli antichi Toscani.*

1747. — Le idee del Buonarroti, del Montfaucon, del Gori sono seguite dal Guarnacci, *Origini Italiche.*

1752-1767. — Il De Caylus nell'opera *Recueil d'antiquités égyptiennes, étrusques, grecques et romaines* ribadisce la etruschicità dei vasi greci.

1754. — Il Mazocchi nei *Commentarii in tabulas Heraclaeae,* sostiene la grecità dei vasi dipinti usciti alla luce dall' Italia meridionale e dalla Sicilia.

1755. — S. Di Blasi in *Saggi e diss. dell'Acc. Palermitana del buon gusto,* dà la denominazione di vasi greco-siculi ai prodotti ceramici ellenici della Sicilia.

1763. — G. G. Winckelmann nella sua *Kunstgeschichte,* III, sostenendo la grecità dei vasi antichi dipinti, li suddivide in italo-greci ed in italo-siculi.

1767. — Il Passeri in *Picturae Etruscorum in vasculis,* ritorna alla ipotesi dell' etruschismo.

1772. — La prima coll. Hamilton di vasi dipinti è venduta al Museo Britannico.

1791-1803. — È edita la prima grande opera riflettente solo vasi dipinti: Tischbein W., *Collection of engravings from ancient vases of pure greek workmanship discovered in sepulchres in the kingdom of the two Sicilies, during the course of the years 1789 and 1790, now in the possession of Sir W. Hamilton,* volumi quattro; il testo dell' opera è di Italinsky e Fontanini.

1792. — Uhden trova a Gela (od. Terranova) grande quantità di vasi dipinti.

1797. — Ad Anzi (Basilicata) si iniziano scavi che recano alla luce molti vasi dipinti.

1805. — Dodwell acquista a Corinto la celebre pisside che da lui prende nome.

1806. — La grecità dei vasi dipinti è sostenuta da L. A. Lanzi nello scritto, *De' vasi antichi dipinti volgarmente chiamati Etruschi.*

1808-10. — Pubblicazione dell'opera di A. L. Millin, *Peintures de vases antiques* (importante silloge di vasi della Sicilia e dell' Italia meridionale).

1813. — Scavi dell' inglese Burgon ad Atene con ricca messe di vasi dipinti.

1813. — Rinvenimento a Canosa di insigni esemplari di ceramica apula.

1813. — Pubblicazione dell'opera di Millingen, *Peintures antiques de vases grecs, tirées de diverses collections* (copiosa raccolta di vasi dell' Italia meridionale e della Sicilia).

1825-27. — Primi scavi a Tarquinia (Stackelberg e Kestner).

1828. — Rinvenimento a Ruvo di ricca tomba con ventidue vasi apuli.

1828. — Inizio dei rinvenimenti di vasi greci dipinti nella necropoli etrusca di Vulci (scavi del Dorow).

1829. — Primi rinvenimenti di vasi dipinti a Cuma (Blacas).

1829. — Inizio delle pubblicazioni dell' Istituto di corrispondenza archeologica a Roma *(Monumenti, Annali, Bollettino)*.

1829. — Pubblicazione dello scritto del Panofka, *Recherches sur les veritables noms des vases.*

1829-31. — Scavi del principe di Canino, Luciano Buonaparte, a Vulci.

1831. — È pubblicato il *Rapporto Volcente* di E. Gerhard, in cui l'eminente archeologo, riferendo sugli scavi di Vulci, definitivamente dimostra la grecità dei vasi dipinti usciti dalle necropoli etrusche.

1831-1834. — Scavi del principe Ruspoli a Cerveteri, che rendono alla luce preziosi cimeli ceramici.

1832. — Pubblicazione dello scritto di C. Fea, *Storia dei vasi fittili dipinti che da quattro anni si trovano,* in cui il vieto etruschismo è spinto all'estremo, sostenendosi la importazione dei vasi etruschi in Grecia.

1833-37. — Pubblicazione dell' opera di F. Inghirami, *Pitture di vasi fittili,* quattro volumi.

1834. — L. Ross scavando a sud-est del Partenone nelle macerie anteriori al 479 a. C. trova frammenti di vasi attici a figure rosse.

1835. — Rinvenimenti di vasi corinzi a Tenea (od. Chiliomodi).

1836. — Pubblicazione dell'opera di O. M. Stackelberg, *Die Graeber der Hellenen* con abbondanza di vasi dipinti trovati in Grecia.

1837. — Pubblicazione dello scritto di G. Kramer, *Ueber den Styl und die Herkunft der bemalten griechischen Thongefässe :* i vasi dipinti conosciuti sarebbero quasi tutti di fabbrica attica.

1837-61. — Pubblicazione dell'opera di C. Lenormant e De Witte, *Élite de monuments céramographiques,* volumi quattro con 470 tavole.

1840-58. — Pubblicazione dell'opera di E. Gerhard, *Auserlesene griechische Vasenbilder,* volumi quattro con 330 tavole.

1842. — Scavi di L. Correale e di M. Santangelo a Cuma.

1844. — A. François rinviene a Fonte Rotella presso Chiusi il celebre vaso dipinto che da lui prende nome.

1852-57. — Scavi del Conte di Siracusa a Cuma: vasi attici.

1854. — Pubblicazione dell'opera di O. Jahn, *Beschreibung der Vasensammlung König Ludwig's in der Pinakothek zu München :* la introduzione di questo catalogo è un fondamentale trattato di storia della ceramica greca.

1854. — Pubblicazione dell'opera *Antiquités du Bosphore cimmérien :* vi sono editi pregevolissimi prodotti ceramici ritrovati in Crimea.

1856 e 1868. — Scavi di G. Dennis in Cirenaica : vasi attici del sec. IV e tarde anfore panatenaiche.

1858-65. — Scavi di A. Salzmann e Biliotti nell' isola di Rodi a Camiro : ricchissime serie di vasi rodii.

1858. — Pubblicazione dell'opera di S. Birch, *History of ancient pottery.*

1859. — Inizio della pubblicazione dei *Comptes-Rendus de la Commission impériale de Saint Pétersbourg, Atlas* con la riproduzione d' insigni esemplari ceramici specialmente della Crimea.

1861-70 — Scavi di A. Castellani a Cerveteri : idrie ceretane.

1862. — Pubblicazione dello scritto di A. Conze, *Melische Thongefässe :* primo studio sulle anfore cosiddette melie.

1862. — G. Dennis ritrova a Gela (od. Terranova) preziosi vasi dipinti attici.

1863. — Il Museo del Louvre acquista la maggior parte dei vasi dipinti della coll. Campana a Roma.

1865-75. — Scavi di L. Palma di Cesnola a Cipro.

1867-70. — Scavi di A. Salzmann nell' isola di Rodi a Ialiso : ricchissima serie di vasi micenei.

1867-74. — Scavi della Scuola Francese nell' isola di Tera : vasi pre-ellenici.

1869. — Pubblicazione del catalogo di L. Stephani, *Die Vasensammlung der k. Ermitage* di Pietrogrado.

1869. — Pubblicazione dell'opera di G. Iatta, *Catalogo del Museo Iatta.*

1869. — Inizio degli scavi della necropoli etrusca felsinea con ricca messe di vasi dipinti attici.

1869-83. — Pubblicazione dell'opera di O. Benndorf, *Griechische und sicilische Vasenbilder.*

1870. — Pubblicazione dello scritto di A. Conze, *Zur Geschichte der Anfänge griechischer Kunst :* primo studio sulla ceramica di stile geometrico.

1871. — Rinvenimento di molti ed insigni esemplari di ceramica geometrica attica nella necropoli del Dipylon ad Atene (Hirschfeld).

1871. — Pubblicazione dello scritto di E. Brunn, *Probleme in der Geschichte der Vasenmalerei :* teoria cronologica dimostrata poi erronea.

1871. — Inizio degli scavi di E. Schliemann sulla collina di Hissarlik.
1872. — Pubblicazione dell'opera di E. Heydemann, *Die Vasensammlungen des Museo Nazionale zu Neapel.*
1872. — Prima pubblicazione di vasi geometrici del Dipylon nei *Monumenti dell' Instituto.*
1872. — Rinvenimento a S. Maria di Capua d' insigni vasi attici di stile severo.
1874. — Scavi di E. Schliemann nel recinto funerario dell'acropoli di Micene ; numerosi frammenti di vasi pre-ellenici.
1876. — Primo tentativo di T. B. Sandwith di classificare la ceramica cipriota.
1876. — Pubblicazione dell'opera di Genick, *Kunstgewerbliche Vorbilder Keramik, Gefässformen des klassischen Alterthums.*
1877. — Pubblicazione dell'opera di Lau, Brunn e Krell, *Die griechischen Vasen, ihre Formen und Decorationssystem, 44 Tafel aufgenommen nach Originalen, der Vasensammlung in München von T. Lau.*
1878-93. — Scavi di E. Stevens a Cuma : vasi proto-corinzi, corinzi ed attici.
1879. — Pubblicazione dell'opera di G. Klein, *Euphronios.*
1879. — Rinvenimento di *pinakes* fittili corinzi a Pente Skouphia presso Corinto.
1879. — Primi scavi a Megara Iblea : vasi protocorinzi e corinzi.
1880. — Pubblicazione di parecchi vasi cirenaici o laconici nelle *Archäologische Zeitung.*
1880-82. — Scavi della Scuola Francese (E. Pottier, S. Reinach, A. Veyries) a Myrina in Asia Minore.
1882. — C. Robert distingue i vasi *polignotei* pubblicando nei *Monumenti dell' Instituto* il cratere « degli Argonauti » da Orvieto.
1883. — Pubblicazione dell'opera di E. Pottier, *Étude sur les lecythes blancs à représentations funéraires,*
1883. — Pubblicazione dell'opera *Griechische Keramik : XC Tafeln ausgewählt und aufgenommen von A. Genick mit Einleitung und Beschreibung von A. Furtwängler.*
1883. — Rinvenimento della officina di M. Perennio ad Arezzo (Gamurrini).
1884. — Scavi di E. Schliemann nell'acropoli di Tirinto : frammenti di vasi micenei.
1884-85. — Scavi di Flinders Petrie a Naucrati : vasi di stile orientalizzante e di stile jonico a figure ; prodotti locali.
1884-90. — Pubblicazione dell'opera di Dumont, Chaplain, Pottier, *Les céramiques de la Grèce propre.*
1884 e 1895. — Scavo ellenico (Philios e Skias) di una necropoli ad Eleusi : vasi tardi micenei e vasi geometrici.
1885. — Pubblicazione del Catalogo di A. Furtwängler, *Beschreibung der Vasensammlung in Antiquarium zu Berlin :* è il primo catalogo in ordine di tempo, condotto secondo i criteri più esatti di classificazione di stili e di epoche.
1885-86. — Nuovi scavi a Naucrati di E. H. Gardner : prodotti ceramici orientalizzanti e jonici, prodotti locali.
1885-91. — Scavi della Società Archeologica Greca sull'acropoli di Atene : ricchissima ed importantissima congerie di vasi dipinti dalle fabbriche primitive alle più recenti. Gli scavi dimostrano che lo stile severo della ceramica attica è per massima parte anteriore al 480 a. C.
1886. — Scavi inglesi a Dafne (Egitto) : ceramica orientalizzante e jonica ; prodotti locali.
1886. — Studio del Kroker sulla ceramica del Dipylon nello *Jahrbuch d. d. arch. Instituts.*
1886. — Pubblicazione dell'opera di A. Furtwängler e di G. Loeschke, *Vorhellenisce Thongefässe aus dem Gebiete des Mittelmeeres.*
1886. — Inizio degli scavi italiani nel territorio falisco : numerosi esemplari di ceramica proto-corinzia, attica e falisca.
1887. — Pubblicazione dell'opera di G. Klein, *Die griechischen Vasen mit Meistersignaturen,* 2ª edizione.
1887. — Studio del Böhlau sulla ceramica proto-attica nello *Jahrbuch d. d. arch. Instituts.*
1887-88. — Studî del Dümmler sulla ceramica jonica editi nelle *Roemische Mitteilungen.*
1888. — Nei *Wiener Vorlegeblätter* si inizia la riproduzione di preziosi e noti esemplari di ceramica arcaica.
1888. — Scavi nel Kabirion di Tebe : rinvenimento di numerosi esemplari di tarda ceramica beotica.
1888. — Pubblicazione dell'opera di O. Rayet e di M. Collignon, *Histoire de la céramique grecque.*
1888. — Pubblicazione dell'articolo *Vasenkunde* del Von Rohden nel lessico del Baumeister, *Denkmäler des klassischen Alterthums.*
1889. — Scavi italiani (P. Orsi e F. S. Cavallari) a Megara Iblea : vasi proto-corinzi e corinzi.
1889. — Scavi della Scuola Francese (S. Gsell) a Vulci : rinvenimento di parecchi esemplari di ceramica proto-corinzia, corinzia e attica.

1890. — Rinvenimento ad Atene dell'anfora proto-attica di Nesso.
1890. — Rinvenimento forse ad Eretria delle coppe di Sotades e di Egesiboulos.
1891. — Scavi del Brückner e del Pernice nel Dipylon ad Atene; rinvenimento di vasi geometrici attici.
1892. — Scavi americani (C. Waldstein e G. Clark Hoppin) nello Heraion di Argo: numerosissimi frammenti di vasi argolici e proto-corinzi.
1892. — Pubblicazione del Catalogo di Masner, *Die Sammlung antiker Vasen und Terracotten in k. k. oesterr. Museum zu Wien.*
1893. — Pubblicazione del volume primo dell'opera di E. Brunn, *Griechische Kunstgeschichte:* studio delle prime fasi della ceramica greca.
1893. — Pubblicazione dell'opera di P. Hartwig, *Die griechischen Meisterschalen des strengen rothfigurigen Stiles.*
1893-94. — Scavi di G. Dörpfeld ad Hissarlik: esatta classificazione del materiale ceramico di Hissarlik.
1893. — Inizio della pubblicazione del *Catalogue of greek and etruscan Vases in the British Museum* per opera di H. B. Walters e di C. Smith.
1893-95. — Relazione di P. Orsi nelle *Notizie degli Scavi* sulla necropoli arcaica siracusana del Fusco: materiale ceramico corinzio e proto-corinzio.
1894. — Rinvenimento di vasi micenei, geometrici e protocorinzi ad Egina.
1894. — Scavi del Böhlau a Samo: vasi orientalizzanti e jonici di varie fabbriche.
1894. — Pubblicazione dell'opera del Kretschmer, *Die griechischen Vaseninschriften ihrer Sprache nach untersucht.*
1894. — Rinvenimento dei primi vasi di Kamares (Creta, Monte Ida).
1894. — Pubblicazione del volume VI dell'opera di Perrot e Chipiez, *Histoire de l'art das l'antiquité:* ceramica pre-ellenica.
1895-02. — Scavi tedeschi (Hiller von Gärtringen e Dragendorff) a Tera: ceramica geometrica insulare.
1896. — Inizio degli scavi di P. Orsi a Camarina: vasi attici.
1896. — Scavi americani a Corinto: vasi corinzi.
1896. — Scavi inglesi (A. S. Murray, C. Smith, H. B. Walters) nella necropoli tarda micenea di Enkomi (Cipro).
1896-99. — Scavi della Scuola Britannica a Filacopi (Milo); vasi preellenici di varie fasi.
1896. — Inizio dell'opera di E. Pottier, *Musée du Louvre, Catalogue des vases antiques de terre cuite: études sur l'histoire de la peinture et du dessin dans l'antiquité.*
1897. — Pubblicazione dell'opera di G. Patroni, *La ceramica antica nell'Italia meridionale.*
1897. — Pubblicazione dell'opera di P. Gardner, *Catalogue of the greek vases in the Ashmolean Museum.*
1897. — Inizio degli studi di M. Mayer nelle *Römische Mitteilungen* sulla ceramica apula geometrica.
1898. — Rinvenimento di vasi attici in un sepolcreto di Genova.
1898. — Scavo greco (Stavropulos) a Rheneia: numerosissimi frammenti di vasi delle tombe delle anteriori alla purificazione del 425.
1898. — Pubblicazione dell'opera di Böhlau, *Aus jonischen und italischen Nekropolen:* studio fondamentale di varie serie di vasi orientalizzanti e jonici.
1898. — Pubblicazione dell'opera di G. Klein, *Die griechischen Vasen mit Lieblingsnamen,* 2.ª ed.
1898. — Pubblicazione del volume VII dell'opera di Perrot e Chipiez, *Histoire de l'art dans l'antiquité:* ceramica geometrica.
1899. — Pubblicazione dello scritto di I. Endt, *Beiträge zur jonischen Vasenmalerei.*
1899. — Nuovi scavi inglesi (Hogarth) a Naucrati: vasi orientalizzanti e jonici.
1899-900 — Pubblicazione dell'opera di Reinach, *Répertoire des vases peints grecs et étrusques.*
1900. — Pubblicazione dell'opera di G. Pellegrini, *Catalago dei vasi antichi dipinti delle Collezioni Palagi ed Universitaria, Museo Civico di Bologna:* è il primo catalogo rigorosamente metodico di una collezione di vasi italiana.
1900. — Inizio degli scavi inglesi (A. Evans) nel territorio cnossio e degli scavi italiani (F. Halbherr e L. Pernier) nel territorio festio in Creta.
1900. — Inizio della monumentale opera di A. Furtwängler e di R. Reichhold, *Griechische Vasenmalerei:* disegni e note tecniche del Reichhold, testo illustrativo del Furtwängler; vi sono riprodotti ed illustrati insigni campioni di ceramica greca.

1900-05 — Scavi di P. Orsi a Gela (od. Terranova): grande messe di vasi protocorinzi, corinzi ed attici.

1901. — Inizio degli scavi americani (Miss Boyd) a Gurnià: vasi pre-ellenici.

1901. — Scavo inglese della necropoli di Praisos (Creta) con vasi geometrici ed orientalizzanti cretesi.

1902. — Pubblicazione dell'opera di M. Collignon e di L. Couve, *Catalogue des vases péints du Musée National d'Athénes.*

1902. — Scavo tedesco (Pfuhl) nell'isoletta di Tera di necropoli con vasi geometrici.

1902-05. — Scavi greci (C. Tsountas e V. Stais) e Dimini e a Sesklo: ceramica tessalica pre-ellenica.

1903. — Pubblicazione del volume terzo dell'opera *Thera* (Dragendorff, *Theräische Graeber*): studio di assieme sulla ceramica cicladica geometrica.

1903. — Nuovi scavi inglesi (H. Hogarth, L. Lorimer, C. Edgar) a Naucrati.

1904. — Pubblicazione dell'opera *Excavations at Phylakopi by the British School at Athens:* studio di assieme della ceramica cicladica pre-ellenica.

1904-05. — Scavi danesi (Blinkenberg e Kinck) a Rodi (Vroulià): vasi rodii.

1905. — Pubblicazione dell'opera di H. B. Walters, *History of ancient pottery, greek, etruscan and roman, based on the work of S. Birch.*

1905. — Pubblicazione dell'opera di Poulsen, *Die Dipylongraeber and die Dipylonvasen.*

1906 e segg. — Scavi inglesi (Droop) nel peribolo di Artemis Orthia a Sparta: ceramica cirenaica-laconica.

1907. — F. Hauser, dopo la morte di A. Furtwängler, continua col Reichhold l'opera, *Griechische Vasenmalerei.*

1907. — Scavi tedeschi (G. Dörpfeld e K. Müller) a Kakovatos nel Peloponneso: vasi cretesi e micenei.

1907. — Pubblicazione di Fairbanks A., *Athenian Lekythoi with outline drawing in glaze varnish on a white ground.*

1907-08 — Scavi inglesi (Burrows e Ure) a Micalesso (od. Rhitsona) in Beozia: vasi arcaici beotici.

1907-09. — Scavi tedeschi di un sepolcreto di età geometrica a Tirinto.

1908. — Pubblicazione dell'opera di H. Prinz, *Funde aus Naucratis:* studio di assieme della ceramica trovata a Naucrati.

1909. — Inizio della pubblicazione dell'opera di B. Graef, *Die antiken Vasen von der Akropolis zu Athen* (con la collaborazione di P. Hartwig, di P. Wolters, di A. Zahn).

1910. — Pubblicazione dell'opera di G. Von Brauchitsch, *Die panathenäischen Preisamphoren.*

1910. — Classificazione del Droop della ceramica cirenaico-laconica in *Journal of Hellenic Studies.*

1911. — Pubblicazione del volume IX dell'opera di Perrot, *Histoire de l'art dans l'antiquité:* ceramica orientalizzante e jonica.

1911. — Scavi italiani a Cerveteri: vasi attici.

1912. — Pubblicazione dell'opera di G. Pellegrini, *Catalogo dei vasi greci dipinti delle necropoli felsinee:* primo studio di assieme e catalogazione di vasto materiale ceramico di una sola provenienza.

1912. — Pubblicazione dell'opera di Wace Thompson, *Prehistoric Thessaly:* studio di assieme sulla ceramica pre-ellenica della Grecia del nord.

1913. — Pubblicazione del manuale di Buschor, *Griechische Vasenmalerei,* 1.a edizione.

1914. — Pubblicazione dell'opera di W. Riezler, *Weissgrundige attische Lekythen.*

1914. — Pubblicazione del volume X dell'opera di Perrot, *Histoire de l'art dans l'antiquité:* protoattica e attica a figure nere e a figure rosse di stile severo.

1916. — Pubblicazione dell'articolo di C. Dugas, *Vasa* in Daremberg, Saglio e Pottier, *Dictionnaire des Antiquités,* volume IX.

1918. — Pubblicazione dell'opera di I. D. Beazley, *Attic red-figured Vases in American Museums.*

1919. — Pubblicazione dell'opera di M. Herford, *A handbook of greek vase painting.*

1919. — Pubblicazione dell'opera di C. Reichhold, *Skizzenbuch griechischer Meister.*

1919-20. — Pubblicazione dell'opera di S. H. Hoppin, *A handbook of attic red-figured Vases.*

1923. — Pubblicazione dell'opera di G. Schaal, *Griechische Vasen aus Frankfurter Sammlungen.*

1923. — Pubblicazione dell'opera di E. Pfuhl, *Malerei und Zeichnung der Griechen.*

BIBLIOGRAFIA PER LA SUDDETTA CRONISTORIA.

Iahn, *Beschreibung der Vasensammlung König Ludwig's in der Pinakothek in München*, 1854, p. IX e segg.
Pottier, *Catalogue des vases antiques de terre cuite*, I, 1896, p. 41 e segg.
Walters, *History of ancient pottery*, 1905, I, p. 16 e segg.
Michaelis, *Un secolo di scoperte archeologiche*, 1912, *passim*.
Stephen Bleecker Luce, in *Proceedings of the American Philosophical Society*, LVII, 1918, p. 649 e segg.

INDICE ALFABETICO

Abido: ceramica tipo di Kamares pag. 11
Afidna: ceramica . . . . . » 21 e seg.
Agathon. . . . . » 370
Aineta (ariballo di) . . . . . » 114
Aison . . . . » 393
Alabastra configurati . . . . » 502 e segg.
Alessandria: idria di Paride . . » 432 »
Amasis . . . . » 232 »
Amfiarao (cratere corinzio di). . » 162 »
Ampurias: ceramica a rilievo . » 539
Analatos (vaso di) . . . . . » 128 e seg.
Andokides . . . . » 266, 269 e segg.
Anfora di Berlino, n. 2160 (Maestro dell'). . . . . . . » 326, 330 e segg.
Anthedon (*lekythos* di) . . . . » 525
Antinoe: vasi dipinti . . . . » 487 e seg.
Apulia: ceramica geometrica . . » 77 e segg.
» ceramica del sec. IV. . » 446 », 451 »
Arcesilao (tazza di) . . . . . » 167 »
Archikles . . . . » 242
Archikles e Glaukythes (tazza di) » 245 e seg.
Areopago (vasi dell') . . . . » 55
Arezzo (anfora a volute di) . . » 327 e segg.
» ceramica a rilievo . . . » 534 »
Argentata (ceramica etrusca) . . » 533 e seg.
Argo: vasi pre-ellenici . . . . » 20
» (anfora dipinta pre-ellenica) » 37 e seg.
» (*deinos* dello Heraion) . » 106
Argolide (ceramica geometrica dell') » 53 e segg.
Ariballi configurati . . . . . » 522 »
Aristonous (cratere di) . . . . » 138 »
Aristophanes ed Erginos . . . » 393 »
Armento (cratere di Oreste di) . » 407 »
» (cratere del sacrifizio di Eracle di) . . . . . . » 462 e seg.
Asia Minore (vasi micenei di) . » 40
Assteas . . . . » 442 e segg.
Atene: ceramica geometrica . . » 55 »
» » orientalizzante . » 127 »
» » proto-attica . . » 207 »
» » a figure nere . . » 216 »
» » a figure nere della decadenza. . . . . . . » 253 »
Atene: ceramica a figure rosse di stile severo . . . . pag. 261 e segg.
» » policroma arcaica. » 263 »
» » a doppia tecnica . » 269 »
» » polignotea . . . » 351 »
» » fidiaca . . . . » 369 »
» » *midiaca*. . . . » 396 »
» » policroma del secolo IV. . . . . » 434 »
» » ellenistica . . . » 477 »
» » a rilievo . . . » 522 »
» » configurata . . » 513 », 523 »
Bargate . . . . » 535
Basilicata (vasi dipinti preistorici della) . . . . » 31
Beozia: ceramica pre-ellenica . . » 25
» » geometrica . . » 70 e seg.
» (tazze dette degli uccelli della) . . . . » 136 »
» ceramica del periodo jonico » 202 e segg.
» » del Cabirion . . » 438 »
» (anforoni a rilievo della) . » 495 e seg.
Bologna (cratere a calice polignoteo di) . . . . » 356 e segg.
» (*kelebe* polignotea di) . » 361 e seg.
Brygos . . . . » 316 e segg., 329.
» (tazza della Iliupersis di) . » 316 e segg.
» (tazza dei Sileni di) . . » 318 e segg.
Bucacce (olla geometrica delle) . » 80 e seg.
Bucchero . . . . » 101, 508 e segg.
Busiride (idria ceretana di). . . » 181 e segg.
Cabirion (ceramica del) . . . . » 438 e segg.
Calcide: ceramica . . . . . » 196 »
Calena (ceramica) . . . . . » 529 »
Camiro (*oinochoe* geometrica di) . » 69
» (fr. di *pithos* dipinto di). » 90
» (vasi rodî di) . . . . » 92 e segg.
» (piatto detto di Euforbo di) » 151 e seg.
» (tazza attica di Afrodite di) » 353
» (fr. di *pithos* a rilievo di) » 497 e seg.
Campania: ceramica del sec. IV. » 463 e segg.
» » ellenistica dipinta . . . . » 481 e seg.

Canosa (anfora dei Persiani di) . pag. 453 e segg.
» (anfora degl' Inferi di) . » 457 »
» (vasi con figurine fittili di) » 484, 525.
Canuleius . . . . » 531
Capua (*rhyton* della Sfinge di) . » 517 e seg.
Castelluccio: ceramica sicula . . » 30 »
Cavalli (Maestro dai) . . . . » 352 e segg.
Centuripe: ceramica . . . . . » 485
Ceo (anfora jonicizzante di) . . » 194
Ceretane (idrie) . . . . . . » 180 e segg.
Chachrylion . . . . » 382 »
» (tazza orvietana di) . » 382 »
Chares (pisside di) . . . . . » 116 »
Charinos . . . . » 513
Chelis . . . . » 278
Chigi (*oinochoe* detta) . . . . » 153 e segg.
Chiusi: canopi . . . . . . » 507
» buccheri . . . . . . » 510 e seg.
Cholchos (*oinochoe* di) . . . . » 230 »
Cicladi: ceramica pre-ellenica. . » 16 »
Cimone di Kleonai . . . . . » 262
Cipro; ceramica pre-ellenica . . » 27 e segg.
» vasi micenei . . . . . » 39 »
» ceramica geometrica . . » 69 e seg.
» » greco-fenicia . . » 70, 142 e segg.
« Cirenaica » (ceramica) . . . » 164 e segg.
Civita Castellana (*psykter* di) . . » 340 »
» » (anfora falisca di Eos e di Peleo di) . . . . » 468 e seg.
Clazomene: ceramica . . . . » 173 »
» sarcofagi dipinti . . » 173
» (pisside di) . . . . » 174
» (frammenti di idria di) » 174 e seg.
Cnosso: ceramica neolitica. . . » 4
» (anfora tipo Kamares di) » 9 e seg.
» (*pithos* a rilievo e a pittura di) . . . . » 494 »
Codro (tazza di) . . . . . . » 378 »
Corinto: ceramica geometrica . . » 74 »
» » orientalizzante. » 103, 109 e segg.
» » del sec. VI. . » 156 e segg.
» vasetti configuranti . . » 503 e seg.
Cornelius . . . . » 535
Creso (anfora di) . . . . . . » 337 e seg.
Creta: ceramica neolitica . . . » 4
» » dipinta primitiva » 5 e segg.
» (ripartizione della civiltà pre-ellenica di) . . . . . » 6
» (brocche a becco di) . . » 7
» ceramica precorritrice di Kamares . . . . » 7 e segg.
Creta: ceramica di Kamares . . pag. 8 e segg.
» » di transizione . » 11 »
» » naturalistica . . » 13 »
» » stile del Palazzo » 33 »
» » micenea . . . » 39 »
» » geometrica . . » 51 e seg.
» » orientalizzante . » 86 »
» » jonicizzante . . » 147 e segg.
» » *pithoi* a rilievo . » 497
Cretesi (*larnakes*) . . . . . » 38
» (vasi stile del Palazzo) fuori di Creta . . . . » 35
Cuma (ariballo della amazzonomachia di) . . . . . . » 393 e seg.
Cuma: ceramica del sec. IV. . » 463 »
» (idria a rilievo di) . . . » 520 e segg.
Cuma asiatica (cratere di) . . . » 175 e seg.
Curio (ceramica di Kamares a) . » 11
Dafne: ceramica orientalizzante . » 99 e seg.
» » jonica. . . . » 177 e segg.
Datscha: frammenti di *pithoi* a rilievo . . . . » 498
Daunia: ceramica . . . . . » 78
Deiniades . . . . » 300
Deinoi attici . . . . » 216 e segg.
Delo (vasi geometrici di) . . . » 68
» (frammenti di anfora di) . » 119 e seg.
Diogenes *kalòs* (Maestro del) . . » 326, 332 e seg.
Dimini: vasi pre-ellenici . . . » 22 e seg.
Dipylon: necropoli . . . . . » 55 »
» ceramica . . . . . » 55 e segg.
» (cratere con scene funerarie) . . . . » 56 e seg.
» (*oinochoe* con iscrizione) » 66
Dodwell (pisside) . . . . . . » 115 e seg.
Douris . . . . » 305 e segg.
» (tazza di) e di Kalliades . » 306 »
» (*kantharos* di). . . . . » 309 e seg.
Egina (*oinochoe* orientalizzante di) » 122
» (lebete proto-attica di) . . » 210 e seg.
Eleusi: vasi geometrici . . . . » 55
Enkomi: vasi micenei . . . . » 40, 42 e seg.
» (*rhyta* di) . . . . . » 493 e seg.
Epigenes . . . . » 370
Epiktetos . . . . » 275 e segg.
» (tazza di) e di Python . » 276 »
Epilykos. . . . . » 278, 280 e seg.
» (balsamario di) . . . » 515
Epinetra o *onoi* . . . . . . » 373
Eretria (*lekythoi* a figure nere di) » 253 e seg.

Eretria: ceramica. . . . . . . *pag.* 257 e seg.
» (*evinetron* di) . . . . » 373 e segg.
Ergoteles . . . . » 242
Ergotimos e Klitias . . . . . » 222 e segg.
Etruria: ceramica dipinta . . . » 80, 470 e segg.
Eubea: ceramica geometrica . . » 68
Eucheiros . . . . » 242
Euphronios. . . . . » 286 e segg., 297, 321, 324, 327, 352.
» (tazza di) e di Chachrylion . . . . » 287 e segg.
» (cratere di Anteo di). » 289 »
» (tazza di Teseo) . . » 291 »
Euthymides . . . . » 397 », 346.
Exekias. . . . . » 235 e segg.
» (anfora vulcente di) . . » 235 »
» (tazza di Dioniso di) . » 240 »
Falero (vasi cosiddetti del). . . » 131 e seg.
Falisca (ceramica) . . . . . . » 465 e segg.
Faone (cratere di) . . . . . . » 417 e seg.
Festo: ceramica neolitica . . . » 4
» ceramica dipinta primitiva » 5
» (anfora e *pithos* tipo Kamares di). . . . . » 9 e seg.
» (vasi micenei di) . . . » 39
Fikellura: ceramica. . . . . . » 171 e segg.
Filacopi: (ceramica tipo Kamares di). . . . . » 10
» (vasi importati cretesi di) » 16
» ceramica dipinta pre-ellenica . . . . » 17 e segg.
Fineo (tazza jonica di) . . . . » 190 »
Fliacici (vasi) . . . . » 449 »
Focide: ceramica pre-ellenica . . » 25
François (vaso) . . . . » 222 e segg.
Fusco (vasi protocorinzi del) . . » 72 e seg.
Gallia: ceramica a rilievo . . . » 538 e seg.
Gamedes . . . . » 203
Gela (vasi corinzi di) . . . . » 115
» (*lekythos* attica di) . . . » 336 e seg.
» (anfora polignotea di). . . » 360
» (*kelebe* di Orfeo di) . . . » 365 e seg.
Geometrica (arte). . . . . . . » 49 e segg.
Gerione (anfora calcidese di) . . » 200 »
Germania: ceramica a rilievo. . » 538 e seg.
Glaukon *kalòs*. . . . . » 324, 352.
Glaukythes. . . . . » 242
Gnathia (ceramica detta di) . . » 478 e segg.
Gurnià (brocchetta con figura di polipo di). . . . . » 15
» (*rhyton* di) . . . . . . » 493
Hadra: ceramica. . . . . . . *pag.* 483, 485 e seg.
Haghia Marina: ceramica pre-ellenica . . . . » 25
Haghia Triada (brocca tipo di Kamares di). . . . . » 9 e seg.
Hegesiboulos . . . . » 281 »
Hermaios . . . . » 278
Hermogenes . . . . » 242
Hermonax . . . . » 368
Hieron . . . . » 310 e segg.
» (*skyphos* di) e di Makron » 311 »
» (*skyphos* di Briseide di) . » 315 e seg.
Hischylos . . . . » 275, 278.
Hissarlik: ceramica primitiva. . » 25 e segg.
Hypsis . . . . » 284 »
Ialiso (vasi micenei di) . . . . » 39 e segg., 42.
Imetto (anfora dell') . . . . . . » 129 e segg.
Inizi della tecnica a figure rosse su fondo nero . . . . . . » 265 »
Ionica (pittura) . . . . » 185 e seg.
Ioniche (tazze ad occhioni). . . » 189 »
Ionico-etrusca (ceramica) . . . » 188 »
Isopata (anfora stile del Palazzo di) » 34 »
Italiota (ceramica) del sec. V. . » 404 e segg.
» (ceramica) del sec. IV. . » 441 »
Italo-geometrica (ceramica). . . » 137 »
» (*oinochoe*) . . » 141
Kahun (ceramica tipo Kamares di) » 11
Kakovatos (vasi pre-ellenici di) . » 21
» (vasi dipinti micenei di) » 35 e segg.
Kalliades . . . . » 306
Kalòs sui vasi attici. . . . . » 237 e segg.
Kamares (ceramica detta di) . . » 8 »
» (imitazione della ceramica di) . . . . » 11
Kato Zakro (anfora primitiva di) » 7
Kertsch (ceramica detta di) . . » 423 e segg.
» (*lekane* di) . . . . . . » 426 »
» (*pelike* di Marsia di). . » 429 e seg.
» (idria a pittura e a rilievo di) » 431
Kittos (anfora panatenaica di). . » 436 e seg.
Kleomelos (tazza di). . . . . » 335 »
Kleomenes . . . . » 514 »
Laconia: frammenti di *pithoi* a rilievo . . . . » 499 e seg.
Laconica (ceramica) . . . . . » 164 e segg.
Lagynoi ellenistici . . . . . » 486 e seg.
Lampsaco (idria a rilievo di) . . » 522
Lasimos . . . . » 453
Leagros *kalòs* . . . . » 238, 287, 324.

Leagros *kalòs* (balsamario a testa di negro con) . . . . . *pag.* 516
Lekythoi funerarie . . . . . » 382 e segg.
» configurate. . . . . » 524 e seg.
Lesbia (cosiddetta ceramica) . . » 100 »
Lévy (*oinochoe* rodia) . . . . » 93 e segg.
Locri Epizefiri: vasi geometrici . » 76 e seg.
Loutrophoroi . . . . » 343 e segg.
Lucania: ceramica . . . . . » 461 »
Macmillan (ariballo). . . . . » 105 e seg.
Makron. . . . . » 311 e segg.
Medio-evo ellenico . . . . . » 47 »
Megakles . . . . » 368
Megaresi (coppe) . . . . . . » 527 e seg.
Meidias (idria di). . . . . . » 397 e segg.
Messapia: ceramica primitiva . » 79
» » dei sec. V. e IV. . . . . » 404, 460 e seg.
Micene (vasi cretesi importati a). » 16
» (cratere detto dei Guerrieri di) . . . . » 43 e seg.
» sepolcreto con vasi geometrici. . . . . » 53
Micenei (vasi). . . . . . . » 38 e segg.
Micone . . . . » 355
« Midiaci » (vasi) . . . . . » 399 e segg.
Milo (cratere geometrico argolico di) » 54
» (anfore orientalizzanti di). . » 121 e segg.
» (anfora con scena apollinea di) » 124 »
» (anfora attica con gigantomachia di) . . . . » 420 e segg.
Milonidas . . . . » 157
« Minoica » (civiltà). . . . . » 6
Mirina (anfora orientalizzante di) » 96 e seg.
Mnesalkes . . . . » 105
Monte Sannace: vasi geometrici. » 78
Montescudaio (ossuario di) . . . » 508
Mulianà (vasi geometrici di) . . » 51 e seg.
Myson . . . . » 338
Naucrati: ceramica orientalizzante » 97 e segg.
» (tazza « cirenaica » di). » 169
» ceramica jonizzante. . » 179 e segg.
Neandros . . . . » 242
Nearchos . . . . » 242 e seg.
Nesso (anfora proto-attica di) . . » 207 e segg.
Nikias . . . . » 417
Nikosthenes . . . . » 246 e segg. 266 e segg., 501, 530.
Nikosthenes (anfora di). . . . » 247 e seg.
» (pisside di). . . . » 248
» (tazze a figure nere di) . . . . » 249
Nocera dei Pagani (*stamnos* dionisiaco di) . . . . *pag.* 388 e segg.
Nola (tazza « cirenaica » di) . . » 171
Northampton (gruppo dell'anfora) » 194 e seg.
Olbia: vasi ellenistici . . . . » 478 e seg.
Olpai orientalizzanti. . . . . » 102
Oltos ed Euxitheos (tazza di) . . » 294 e segg.
Omeriche (coppe). . . . . . » 527
Onetorides *kalòs*. . . . . . . » 237
Orcomeno: ceramica pre-ellenica. » 24 e seg.
Orientalizzante (arte). . . . . » 85 »
Ormidhia (anfora di) . . . . » 143 »
Orvieto (cratere polignoteo di) . » 363 e segg.
» ceramica etrusca . . . » 471 e seg., 474 e segg.
Paleocastro (vaso conico pre-ellenico di). . . . . » 15
» vasi micenei . . . » 39
Pamphaios. . . . . » 273 e segg.
Panaitios *kalòs* . . . . . . » 291 »
Panatenaiche (anfore) . . . . » 255 », 435 »
Parrasio. . . . . » 397
Pasiades. . . . . » 304 e seg.
Patere con Vittorie a rilievo . . » 532
Peithinos . . . . » 321
Peloponneso: vasi pre-ellenici. . » 20
Pentesilea (Maestro della tazza di) » 352 e segg.
Perennius . . . . » 535, 537
Perugia: ceramica etrusca. . . » 472 e seg.
Pesce (piatti per) . . . . . . » 452
Peucezia: ceramica geometrica . » 78 e seg.
Pheidippos . . . . » 278
Phintias. . . . . » 300 e segg.
» (tazza di) . . . . . » 300 e seg.
» (anfora di) . . . . . » 301 e segg.
Phrynos. . . . . » 242
Piccoli maestri di tazze. . . . » 242 e segg.
Pireo (anfora proto-attica del). . » 212
Pisticci (tombe con vasi di) . . » 405
» (cratere di Tiresia di) . » 409
» (cratere di Dolone di). . » 441 e seg.
Pistoxenos . . . . » 275
Pitanè (brocchetta micenea di) . » 41 e seg.
Pocula (i) . . . . » 481 »
Poggio Sala (vasi argentati di) . » 534
Polignoto di Taso . . . . . » 342, 355, 361.
Polyeidos e Glaukos (tazza di) . » 372 e seg.
Polygnotos ceramista . . . . » 368 »
« Pontica » (anfora) col giudizio di Paride. . . . . . . » 186 e segg.
« Pontici » (vasi). . . . . . . » 186 e seg.

Popilius . . . . pag. 528 e seg.
Populonia (idrie di) . . . . . » 399 e segg.
Praisos : vasi geometrici . . . » 51
» vasi orientalizzanti . . » 86 e seg.
» (piatto di) . . . . . » 147 e segg.
Prokles . . . . » 513
Protocorinzia (ceramica) . . . » 71 e segg., 103 »
Protomi equine (anfore dalle) . . » 213
Psira (anfora di transizione dal tipo Kamares) . . . . . » 12 e seg.
» (vaso conico pre-ellenico di) » 15
» (*rhyton* configurato di) . . » 493
Puglia ; vasi dipinti preistorici (v. Apulia) . . . . . . » 31
Pyrrhos . . . . » 105
Python, ceramista ateniese . . . » 275
» » pestano . . . » 444 e segg.
Rodi : ceramica micenea . . . » 39 »
» » geometrica . . » 68 e seg.
» » orientalizzante . » 89 e segg.
» (tazza « lesbia » di). . . » 102 e seg.
» ceramica jonizzante . . . » 150 e segg.
» vasetti configurati . . . » 502
Rossi (vasi a rilievo) . . . . » 511 e seg.
Rugge (tomba con vasi di) . . » 404 »
Ruvo (anfora polignotea di) . . » 358 e segg.
» (cratere di Fineo di) . . » 409 »
» (anfora di Pronomos di) . » 415 e seg.
» (*askos* di) . . . . . . » 448 »
Sakonides . . . . » 242
Salamina : sepolcreto proto - geometrico . . . . » 50 e seg.
Samo (anfora tipo Fikellura di) . » 172 »
» vasetti configurati . . . » 502 »
San Giovanni di Hierapetra (anfora primitiva di). . . . . . » 7
Santa Agata dei Goti : ceramica . » 463
Santo Onofrio (brocca primitiva di) » 7
Sesklo : vasi pre-ellenici . . . » 22 e seg.
Sicelioti (vasi neolitici) . . . . » 29 e segg.
» (» eneolitici) . . . . » 30
» (» dell' età del bronzo) » 32
» (» geometrici) . . . » 75 e seg.
Sicilia (vasi micenei della) . . . » 41
Sigillata (terra) . . . . . . » 534 e segg.
Siracusa (vasi protocorinzi di) . » 72 e seg.
» (brocca rodia di) . . . » 91
» ceramica orientalizzante locale . . . . » 108 e seg.
Siria (vasi micenei ed imitazioni in) » 40
Skyphoi con la nave di Dioniso . » 241
Shyphos dello stile del Dipylon . » 64 e seg.
Skythes . . . . pag. 278 e segg.
Smykros . . . . » 296 e seg.
Sokles . . . . » 242
Sole (cratere della nascita del) . » 388 e seg.
Sophilos (*deinos* di) . . . . . » 227 »
Sosias (tazza di) . . . . . . » 321 e segg.
Sotades . . . . » 370 »
Stesias *kalòs* . . . . » 238
Syriskos . . . . » 326, 516 e seg.
Talos (anfora di) . . . . . . » 403 e segg.
Taman (vasetti configurati di) . » 519
Tanagra (gruppo del tripode di) . » 214 e seg.
Taranto (vasi geometrici di) . . » 77 »
Tarquinia (tazza con miti attici di) » 379 e segg.
» (*skyphos* della mnesterofonia di) . . . . . . » 381 e seg.
Teano (piatto di tipo caleno di) . » 530
Tebe (lebete geometrico di) . . » 63 e seg.
» (anforone geometrizzante di) » 134 »
Temir Goria (*oinochoe* di) . . » 97
Tera : ceramica tipo Kamares . » 10
» vasi importati cretesi . . » 16
» » dipinti pre-ellenici. . » 17 e seg.
» ceramica geometrica . . » 67 »
» » orientalizzante . » 118 »
» (piatto policromo di) . . » 149 »
Tericlei (vasi). . . . . » 476 »
Tessaglia : ceramica pre-ellenica . » 22 »
Theozotos (nappo di) . . . . » 231 »
Thrax . . . . » 242
Tideo (anfora corinzia di) . . . » 163 e seg.
Tigrane . . . . » 535, 537
Timonidas . . . . » 157
» (*lagynos* di). . . . » 157 e seg.
Tirinto (frammento di cratere geometrico di) . . . . » 53
» sepolcreto con vasi geometrici . . . . » 53 e seg.
« Tirreniche » (anfore) . . . . » 218 e segg.
Tlenpolemos . . . . » 242
Tleson . . . . » 242, 243 e seg.
Troade : vasi orientalizzanti . . » 96
Tunisia : vasi dipinti ellenistici . » 487
Urne a capanna . . . . » 506 e seg.
Vasilikì (brocca a becco di) . . » 7
Villanoviana (ceramica). . . . » 80
Vivenzio (idria) . . . . » 338 e segg.
Volterra : ceramica dei sec. IV e III » 471, 473 e seg.
Vrulia : vasi rodî . . . . . . » 92
Vulci (anfora jonica di) . . . . » 194

Vulci (idria ed anfora calcidesi di) *pag.* 199
» (cratere policromo di Dioniso di) . . . . » 376 e seg.
Vulci (tazza di Codro di) . . . » 378 e segg.
Vurva (vasi di) . . . . . . » 132 e seg.
Xenokles . . . . » 242
Xenophantos (ariballo di) . . . *pag.* 417 e segg.
Xenotimos . . . . » 370
Zakro (vaso naturalistico di) . . » 14 e seg.
Zerelia : ceramica pre-ellenica. . » 22
Zeussi . . . . » 397

INDICE

Introduzione . . . . *pag.* III
Abbreviature . . . . » VII
Capitolo primo : I vasi dipinti della civiltà cretese-micenea . . . . » 1
Capitolo secondo : I vasi dipinti geometrici . . . . » 45
Capitolo terzo : I vasi dipinti di stile orientalizzante . . . . » 83
Capitolo quarto : I vasi dipinti di stile jonico . . . . » 145
Capitolo quinto : I vasi attici a figure nere . . . . » 205
Capitolo sesto : I vasi attici a figure rosse di stile severo . . . . » 259
Capitolo settimo : La pittura vascolare dal 475 al 400 a. C. . . . . » 349
Capitolo ottavo : La pittura vascolare nel sec. IV a. C. e nell'ellenismo . . . . . . » 413
Capitolo nono : Vasi fittili a figurazioni plastiche e a rilievo . . . . » 489
Museografia . . . . » I
Cronistoria degli studi e dei rinvenimenti di ceramica greca. . . . . » IX
Indice alfabetico . . . . » XVI

FINE

Rivolgo vive grazie ai professori A. Della Seta, E. Galli, G. Q. Giglioli, *che mi procurarono fotografie di alcuni monumenti qui riprodotti ; ma soprattutto ringrazio i professori* L. Pernier e A. Minto ; *quello per avere acconsentito a mettere a disposizione della Casa Editrice la biblioteca del R. Museo Archeologico di Firenze, per riproduzioni di monumenti ceramici già pubblicati, questi per avere invigilato con amorosa cura tale lungo lavoro di riproduzione.*

P. D.